

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Marek Červený

Stavební plastika administrativních budov první Československé republiky

Sculptural Decoration of First Czechoslovak Republic's Administrative
Buildings

Praha 2011

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Děkuji panu profesorovi Vojtěchu Lahodovi za příkladné a inspirativní vedení mé diplomové práce a především za trpělivost. Dále bych chtěl za vstřícný přístup a cenné rady poděkovat zaměstnancům Archivu Národní galerie v Praze, Archivu hlavního města Prahy, Národního archivu a především Vojtěchu Barthovi za zpřístupnění pozůstalosti sochaře Rudolfa Březy.

Prohlašuji, že jsem diplomovou vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Stavební plastiku období První republiky dnes můžeme považovat za jeden z charakteristických projevů své doby. Ve své ikonografii tlumočila jak soudobým divákům, tak budoucím generacím, základní ideologická témata, která tehdejší představitelé, umělci i většina společnosti považovali pro existenci mladého demokratického státu za zásadní. Jejich sdělení je natolik srozumitelné, že ještě dnes můžeme poměrně snadno jejich vzkaz, shlížející na nás z fasád našich měst, číst. Přesto je dnes pro správné čtení potřeba některé základní náměty znovu zkoumat a interpretovat v rámci dostupných znalostí. V úvodní části se tato diplomová práce zaměřuje na předpoklady základních námětových okruhů (práce, pracující lidé etc.) především v českém umění konce 19. a počátku 20. století. Následně se zabývá širšími souvislostmi evropského umění – Francie, Itálie, Německo, které v některých svých projevech vedly k příklonu k realismu, neoklasicismu či nové věcnosti, podobně jako v českém prostředí k civilismu. Dále stručně zmiňuje základní vzorce, které umožňovaly umělcům podílet se na oficiálních uměleckých zakázkách. V kapitole věnované nástupu civilismu v českém umění se nejprve zaměřuje na problematiku pojmů sociální umění, sociální realismus či sociální civilismus a možnost jejich aplikace v oblasti stavební plastiky administrativních budov. Dále podává přehled základních ikonografických námětů, které se v stavební plastice objevovaly a zaměřuje se mimo jiné na jednu z nejprestižnějších realizací té doby – Československý pavilon na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži 1925. Další kapitola je věnována legionářské tematice a na příkladu nejvýznačnějších staveb podává přehled a interpretaci základních ikonografických typů spojených s legionářským prostředím. Závěrečná kapitola je věnována několika realizacím sochaře Rudolfa Březy, které jsou zajímavým vzhledem do diskutované problematiky.

kličitá slova: stavební plastika, administrativní budovy, sochařství, ikonografie, legionáři, práce, Rudolf Březa

Abstract

We can consider the sculptural decoration of first Czechoslovak Republic's administrative buildings to be one of the typical manifestations of its time. In its

iconography it translated to its contemporaries, as well as to the future generations, the basic ideological motives which the representatives, artists and major part of the society considered to be the most important for the existence of the young democratic state. Their message is so clear that even today it can be understood. This thesis discusses in the first chapter the roots of basic iconographical circles (labor, working people) in the Czech art of the end of 19th and beginning of 20th century. Afterwards it focuses on the wider conditions of European art leading to the growing interests in realistic, neo-classical art and new objectivity. Following parts are aimed on arrival of civilism into the Czech interwar art scene and discuss the terms social art, social realism and social civilism and its possible use in the scope of sculptural decoration of administrative buildings. Then continues the overview of the most important iconographical motives which penetrated into the field of the sculptural decoration with special focus on the Czechoslovak pavilion at the International exhibition of decorative arts in Paris 1925. The following chapter is aimed at the circle influenced by the Czechoslovak legions. The last chapter offers insight into the artistic world of sculptor Rudolf Březa and shows some basic principles and influences important for the final artistic realizations.

key words: sculptural decoration, administrative buildings, sculpture, iconography, Czechoslovak legions, labor, Rudolf Březa

Obsah:

<u>Úvod</u>	7
<u>Předpoklady</u> - Motiv práce v českém umění přelomu 19. a 20. století - Meunier.....	11
<u>Poválečná situace v Evropě a ČSR</u> – Gutfreund – Francie – Itálie – Německo – Čechy.....	16
<u>Vztahy</u>	21
<u>Nástup civilismu</u> – Sociální? – Nový tvar, materiál a atribut – Aktuální témata – Oficiální témata – TGM a dělník – Pavilon v Paříži 1925.....	23
<u>Legionářský okruh</u> – Legiobanka – Legio-centro-záložna – Památník osvobození – Pomník.....	43
<u>Stavební plastika v díle Rudolfa Březy</u> – Roudnice nad Labem – Ostrava – Olomouc – Prostějov.....	62
<u>Závěr</u>	74
<u>Seznam pramenů a použité literatury</u>	76
<u>Obrazová příloha</u>	85
<u>Seznam obrazové přílohy</u>	129

Úvod

Stavební plastika představuje v dějinách umění poměrně specifický problém. Na rozdíl od volné tvorby, která se může poměrně volně vyvíjet a sledovat aktuální trendy nebo se proti nim záměrně vyhraňovat, je stavební plastika vždy v poněkud horším, služebnějším postavení. Za prvé se musí, nebo měla by se, podřizovat architektuře, jejíž je součástí. Za druhé musí sledovat přání a záměry stavebníka, který si ji objednal. Stavebník navíc od sochařského prvku v architektuře vždy něco očekává. Buď že bude těšit zrak, nebo že bude zároveň nositelem určitého poselství. Záleží, za jakým účelem vzniká stavba, která sochu ponese. Právě tento požadavek sdělnosti je jednou z nejdůležitějších příčin určitého vývojového zpomalení, protože stavební plastika vlastně vždy musí počkat na diváka, až si ten zvykne na nejnovější vývojové trendy a bude schopen vstřebávat jejich formální sdělení, bude schopen je číst.

Přes toto nevýhodné postavení je stavební plastika v dějinách umění prakticky vždy spolutvůrcem největších počinů své doby a kultury. Od perských reliéfů, přes tympanony a metopy antických chrámů, přes průčelí středověkých katedrál a atiky barokních paláců a chrámů až po významné stavební počiny dvacátého století a samozřejmě až po průčelí našich prvorepublikových administrativních staveb.

A na rozdíl od volné tvorby, kde je socha většinou nositelkou individuálních představ, tužeb, nadějí a snů, je stavební plastika tam, kde za ní stojí prvotní impuls reprezentativního požadavku, vždy zprostředkovatelem do určité míry komplexního obrazu o lidech a době svého vzniku a ambicích do ní vložených, pokud je tedy přes závoj času dokážeme dešifrovat.

Obdobím, které v našem českém regionu dokázalo vyrovnat představy jednotlivce a kolem něj seskupené elity se širší koncepcí celostátní ideologie a tu vyjádřit jak v ikonografii jednotlivých menších děl, tak například i v koncepci většího urbánního celku, byla doba vlády Karla IV. na českém trůně. Ten byl schopen s pomocí několika blízkých a myšlenkově spřízněných jedinců projektovat své soukromé zbožné ideály o uspořádání světa a cestě ke spáse do celostátní ideologie a přizpůsobit jí nejen například ikonografický program zakládaných staveb, ale vtisknout tyto své představy

i do koncepce urbanistického rozvoje Nového Města pražského. Soukromá zbožnost se stala zbožností státní.¹ To je jen jeden z mnoha příkladů.

Podobně silnou osobností byl bez pochyby i první prezident Československé republiky Tomáš Garrigue Masaryk. I v jeho době, První republice vznikaly velké stavební projekty, z nichž řada nesla stavební plastiku. Můžeme na tehdejší sochařskou produkci uplatňující se v architektuře aplikovat podobná měřítko jako na uměleckou produkci epoch starších? Co nám prvorepubliková stavební plastika říká o svých tvůrcích, o svých objednatelích a o tehdejší společnosti?

V českých dějinách umění se problematika prvorepublikové stavební plastiky zatím, snad pro svou poměrnou nezávislost na tradičně oceňované progresivní linii avantgardních směrů, nedočkala samostatného zpracování. V syntetických pojednáních o dějinách českého výtvarného umění dvacátého století bývá většinou zmiňována ve svých největších výkonech v časovém rozpětí aktuálnosti Ottou Gutfreundem nastoleného civilistického tvarosloví.² Ojedinělou ve sledování širšího spektra českého sochařství první poloviny dvacátého století je pak publikace Petra Wittliche, ve které se stavební plastice věnuje jako integrální součásti zpracovávané tematiky.³ Ani v monografických textech jí není věnován větší prostor, na čemž má ale svou zásluhu patrně i proměna společenského klimatu po druhé světové válce. Tam, kde byla až příliš svázána s programem oficiální ideologie První republiky, bývá zmíněna jen okrajově s převažujícím akcentem na formální zvláštnosti. Případně se její interpretace stala obětí až přehnaně tendenčního pohledu a jsou jí kladeny takové významové konotace, které s určitou částí prvorepublikové sochařské produkce nemohly mít nic společného.⁴

Výjimečným počinem, zabývajícím se vztahem sochy a architektury dvacátého století na půdorysu Ostravské aglomerace je publikace Marie Šťastné.⁵ Neméně přínosným je pak zájem, který začal stavební plastice dvacátého století věnovat Památkový

¹ Franz MACHILEK: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Ferdinand SEIBT (ed.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, Mnichov 1978, 87 – 95

² Karel SRP: Sochařství dvacátých a třicátých let, in: Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2 - 1890-1938, Praha 1998, 355-387.

³ Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století 1890-1945, Praha 1978.

⁴ Fedor SOLDÁN: Sociální umění – sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let, Praha 1980.

⁵ Marie ŠŤASTNÁ: Socha ve městě, Ostrava 2008.

ústav.⁶ S tím souvisí nejen snaha o soupis veškeré sochařské produkce v architektuře, ale jedině na základě tohoto soupisu možné následné komplexní zpracování této problematiky.

Stavební plastika není jen nositelem určitého dobového poselství. Je také nositelem genia loci a samozřejmě historické paměti místa, kterou je potřeba když ne oživovat, tak alespoň uchovávat a připomínat, protože už svým určením je stavební plastika nositelkou určitého konkrétního vzkazu, který bývá časem zastírán, například změnou poslání stavby, což může vést k mylným interpretacím.⁷ T

Tato práce si neklade za cíl postihnout celé spektrum stavební plastiky meziválečného období, to by byl námět na mnohaletou práci už jen na příkladu většího města. Záměrem práce je podat určitý nástin různých faktorů, které měly na meziválečnou sochařskou produkci v architektuře zásadní vliv.

V následujícím textu se zaměříme především na ikonografii české meziválečné stavební plastiky, používané zejména na fasádách administrativních budov ať už státních, městských nebo sloužících potřebám jiných institucí – bank, spořitelen, případně průmyslových podniků, a její vztah k ideologii nově založeného státu. V některých případech se ale v souvislosti s diskutovanými okruhy můžeme dotknout i výzdoby budov jiného poslání než přísně administrativního – škol, obchodních domů a podobně či staveb výrazně reprezentativního určení, zaměřených na prezentaci republiky v zahraničí - a v neposlední řadě i objektů memoriálního charakteru památníků a pomníků.

Nejprve se zaměříme na předpoklady nejčastěji užívaných ikonografických témat v tradici českého sochařství devatenáctého a počátku dvacátého století. Následně se budeme věnovat otázce stylových proměn v souvislosti širšího kontextu vývojových trendů v evropském umění, jak se následně projeví v rychlém přijetí civilistického formálního jazyka v českém sochařství. Stručně se dotkneme i procesů nejčastěji používaných při přidělování uměleckých zakázek a osobností, které na tyto procesy, zejména v prostředí státních zakázek, měly rozhodující vliv. V kapitole zaměřené na

⁶ Renata SKŘEBSKÁ: Architektonická plastika a atributy práce, in: Zprávy památkové péče LXIX, 2009, 444-448.

⁷ to je jeden z důvodů, proč se při názvech zmiňovaných institucí pokud možno držím původního názvu instituce, pro kterou byla architektura a s ní spjatá socha určena.

civilistní sochařskou produkci se zaměříme na problematiku často používaných termínů sociální civilismus/ sociální umění apod. a jejich použitelnost pro oblast stavební plastiky. Následovat bude přehled rozšířených ikonografických námětů, nejprve souvisejících s tehdy na české umělecké scéně populárními tématy okruhy a poté ikonografických námětů úžeji spjatých s oficiální ideologií, to vše na příkladech ze soudobé stavební plastiky. Nevyhneme se ani otázkám různých přístupů v chápání vztahu figury a atributu. Dotkneme se i možného vztahu názorů prezidenta Masaryka k těmto ikonografickým okruhům. Oficiální symboliku mladého státu si pak podrobněji představíme na příkladu Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě v Paříži 1925. V dalším oddíle se zaměříme na patrně nejcharakterističtější námětový okruh prvorepublikové oficiální stavební plastiky, okruh legionářský, kde si představíme základní ikonografické typy na příkladu nejvýznačnějších staveb souvisejících s legionářským prostředím, a dotkneme se i některých aspektů pomníkové produkce. Závěrečná kapitola bude věnována několika příkladům stavební plastiky sochaře Rudolfa Březy, jehož dosud nezpracovaná pozůstalost je výjimečným pramenem jak pro interpretaci základních ikonografických témat, tak i pro možnost vhledu do mechanismů a vztahů, rozhodujících o přidělování zakázek.

Předpoklady

Když v říjnu 1918 vznikla samostatná Republika Československá, mělo již zdejší kulturní prostředí za sebou celou řadu velkých architektonických realizací, v nichž se stavební plastika mohla bohatě uplatnit a mohla tak připravit patřičný základ pro reprezentativní potřeby nové společnosti. Z mnoha, pro českou společnost významných staveb, na nichž svůj nezastupitelný podíl našla i stavební plastika a tak jim dodala potřebný ikonografický význam a konotace, můžeme jen namátkou jmenovat Zítkovu a Schulzovu budovu *Národního divadla* (dokončeno 1883), Schulzovo *Národní muzeum* (dostavěno 1891) či *Obecní dům* v Praze podle projektu architektů Antonína Balšánka a Osvalda Polívky (postaven v letech 1905-1911). Ať už v podobě volných soch dosazených do souvislosti s architekturou buď vložením do nik, osazením na portikus či na atiku nebo v podobě reliéfů, vyjadřovala na těchto reprezentativních budovách, často v úzké souvislosti i s další, například malířskou, výzdobou v exteriéru i interiéru, ty hodnoty, které byly v tu danou dobu pro českou společnost aktuální nebo se nějakým způsobem vázaly k účelu stavby. Tak zde najdeme postavy z báje historie národa (Wagnerovi *Lumír a Záboj* z let 1880-1881 na průčelí Národního divadla), alegorie různých fází existence českého národa (*Ponížení a Vzkříšení národa* Ladislava Šalouna na průčelí Obecního domu v Praze), hrdiny důležitých děl národní kultury (*Švanda Dudák* a *Rusalka* od sochaře Franty Úprky na fasádě Obecního domu), krojované zástupce jednotlivých regionů zemí Českých (medailony hlavního a bočního průčelí Obecního domu) a různých řemesel a umění, nebo monumentálně podaných alegorií hodnot či odvětví lidské činnosti spjaté s posláním budovy (Mařatkovy figury *Skromnost*, *Ušlechtilost*, *Vytrvalost* a *Síla* [1] pro Novou radnici z roku 1911-1912 či *Hudba* a *Drama* nad korunní římsou severní fasády Obecního domu v Praze od téhož autora).⁸ Především ale byla stavební plastika ve formě více či méně zdařilých realizací štukatérské výzdoby rozšířena prakticky do každého města všude tam, kde docházelo k výstavbě nových budov, ať už obytných, administrativních či reprezentačních. Přední osobností této

⁸ Antonín MATĚJČEK: *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, Praha 1954, 79-102; Jiří MAŠÍN: *Umělecká díla Obecního domu v Praze*, Praha 1948, 11-16; Věra MÜLLEROVÁ: *Galerie pod širým nebem*, in Milan KREUZZIGER (ed.) *Obecní dům v Praze – historie a rekonstrukce*, Praha 1997, 98-112.

praxe byl profesor pražské Umělecko-průmyslové školy Celda Klouček, jehož dekorativní plastiku najdeme na celé řadě fasád v Praze i v regionech. Zásadou vzorníků se pak tato praxe stala oblíbenou a často užívanou [2].⁹

Budeme-li vycházet z předpokladu, že nejoblíbenějšími projevy stavební plastiky první republiky byly civilistní náměty z prostředí pracujících lidí, měli bychom hledat prameny zájmu o tento typ výjevu. Zdrojů bylo několik, některé vycházely z domácí tradice, jiné přicházely ze zahraničí. V českém umění je to především zájem, v 19. století značně rozšířený v souvislosti s obrozeneckými snahami hledat specifika a zdroje české kultury v lidovém prostředí, o tematiku žánrových, vlastenecky založených venkovských výjevů a typů, často podaných s určitou měrou naturalismu. Nejvýraznějšího projevu se dostalo těmto tendencím během Česko-slovanské národopisné výstavy, pořádané v Praze roku 1895. Ve stavební plastice patří k nejpriznáčnějším realizacím tohoto typu Suchardova alegorie *Spořivosti* [3] z fasády *Městské spořitelny pražské* (dokončena 1894 podle projektu Antonína Wiehla), či soubor alegorických figur *Českých krajů* (B. Schnirch, F. Hergesel, S. Sucharda, A. Procházka) ve dvoraně *Zemské banky* na Příkopech (dokončena 1895 podle projektu Osvalda Polívky). Z dalších děl, která můžeme řadit k tomuto okruhu reliéf *Ukolébavka* (1892) [4] od Stanislava Suchardy, či reliéf *Loučení*, který roku 1895 provedl František Hošek. V této souvislosti bychom neměli zapomínat ani na výrazné folkloristické práce moravského sochaře Franty Úprky.¹⁰

Vedle témat z venkovského prostředí se postupně do zájmu českých sochařů dostávaly i výjevy z městského prostředí pracujících lidí. K nejznámějším projevům této záliby patří bezesporu Šalounovi *Hutník* (1898), *Muž práce* (1900) a *Lodník* (1913), a také *Ledaři*, za něž obdržel roku 1900 Josef Mařatka Hlávkovu stipendium na roční pobyt v Paříži [5], jehož hlavním přínosem byl Mařatkův vstup do Rodinova ateliéru, kde setrval až do roku 1904. V Paříži Mařatka vymodeloval celou řadu drobných plastik s tematikou práce: *Nosič uhlí na Seině* (1900) [6], *Odchod do práce*, *Zedník* a další, odpozorované přímo z reality pařížského městského života. Do tohoto okruhu samozřejmě patří i plastika *Dlaždiči* Bohumila Kafky (1905) [7] rovněž

⁹ Celda KLOUČEK: *Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní*, Praha 1893; Petr WITTLICH: *Sochařství české secese*, Praha 2000, 83-95.

¹⁰ WITTLICH (pozn. 3) 127; idem: *Česká secese*, Praha 1985, 40, 80-96.

vytvořená v Paříži.¹¹ Další podobně zaměřenou prací jsou *Cihláři* (1900) Jana Štursy. Ze Štursových děl ještě k rodokmenu pracovních námětů v českém sochařství bezpochyby patří reliéfy *Průmysl* a *Obchod* [8], mísící realistické pozorování s alegorickými prvky, vytvořené pro Kotěřův pavilón Obchodní a živnostenské komory postavený v rámci pražské Jubilejní výstavy roku 1908.¹² Společným jmenovatelem většiny takto zaměřených děl je, že jejich autoři – Štursa, Mařatka, Sucharda a později Pokorný, Dvořák a celá řada dalších – prošli ateliérem Josefa Václava Myslbeka ať už na Umělecko-průmyslové škole nebo od roku 1896 na Akademii výtvarných umění. Jak se dozvídáme z celé řady vzpomínek Myslbekových žáků, vedl je tento přední představitel monumentálního realismu a zakladatel českého moderního sochařství k pečlivému studiu skutečnosti, chtěl, aby kompozice vždy vycházely ze života a nesnášel tzv. literárnost. Civilní náměty někdy pronikaly i do zadání školních úkolů – například „Kuřivo není“ z jara 1917 nebo jedna z prvních známých prací Karla Pokorného *Fronta na chleba* [9].¹³ Samozřejmě zde mohlo silně působit i Myslbekovo dílo, zvláště jeho civilně pojaté pomníkové portréty, například *Pomník Františka Ladislava Riegra* (1913-1914), *Kardinál Bedřich kníže Schwarzenberg* (1891-1893), *busta Františka Palackého* (1880-1885) a samozřejmě pečlivým studiem realistických detailů podložená práce na *Pomníku sv. Václava* (1920-1924), na níž se pomocnými pracemi podílela i celá řada jeho žáků. Důležitou roli zde pak sehrála i potřeba mladých sochařů se s Myslbekovým dílem nějakým způsobem vyrovnat.¹⁴

Meunier

Pokud se budeme ohlížet po předpokladech zájmu o pracovní náměty po evropské umělecké scéně, pak jistě nemůžeme pominout práce belgického malíře a sochaře Constantina Meuniera (1831-1905), jehož dílo bylo v českém prostředí na počátku dvacátého století dostatečně popularizováno a známo. V roce 1904 nejprve

¹¹ Anna MASARYKOVÁ: Josef Mařatka, Praha 1958, 18-23; Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000, 55-82.

¹² WITTLICH (pozn. 3) 128.

¹³ Karel POKORNÝ: Vzpomínky na J. V. Myslbeka, in: Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1954, 45-48; Otakar ŠPANIEL: Ze vzpomínek na J. V. Myslbeka, in ibidem, 32-37; Zora DVOŘÁKOVÁ: Josef Václav Myslbek, Praha 1979, 290; Jan ŠTURSA: Vzpomínky na J. V. Myslbeka, in Jiří ŠEBEK (ed.): Jan Štursa – Svědectví současníků a dopisy, Praha 1962, 204-207.

¹⁴ Václav NEBESKÝ: České moderní sochařství – od Gutfreunda k Wagnerovi (kat. výst.), Praha 1946,

publikovaly Volné směry rozsáhlou stat' Georga Treua věnovanou tomuto umělci, doplněnou bohatým obrazovým materiálem, představujícím Meunierovo sochařské dílo. Následně uspořádala o dva roky později Krasoumná jednota v Rudolfinu rozsáhlou posmrtnou výstavu díla tohoto umělce, která představila široký výběr z jeho tvorby. K výstavě byl vydán i katalog, opět s předmluvou Georga Treua, doplněný fotografiemi Meunierových děl.¹⁵ Meunierovy plastiky, dodnes považované za stěžejní díla sociálně orientovaného realismu, zabývající se převážně náměty průmyslové práce, podané v nepatetickém, realistickém stylu, který i přes svou uměřenost byl schopen sdělit tíhu pracovního vypětí a sociální závažnost zobrazovaných scén a figur, byly na přelomu devatenáctého a dvacátého století vystavovány po celé Evropě a skupovány důležitými galerijními institucemi (mj. Kodaň nebo Drážďany). Zvláštní akcent byl kladen na jeho stěžejní, i když nedokončené dílo – *Monument práce*, s ústřední plastikou *Rozséváče* obklopeného postavou *Předka*, *Kováře*, *Horníka* a *Matky s dětmi (Mateřství/ Rodina)* a čtyři reliéfy zobrazující v realisticky podaných výjevech práce v *Průmyslu*, *V dolech*, *V přístavu* a *Žně [10]*, na kterých Meunier pracoval již od osmdesátých let devatenáctého století, kdy se od malby znovu vrátil k plastice a které společně v promyšlené kompozici tvořily apoteózu namáhavé lidské práce.¹⁶ Situována chronologicky mezi dva zásadní výstavní počiny – Rodinovu výstavu uspořádanou Mánesem roku 1902 a Bourdellovu výstavu z roku 1909, které do českého prostředí vnesly mocné impulzy rodinovského lyrického impresionismu a Bourdellova monumentálního klasicismu, – ujišťovala Meunierova výstava o aktuálnosti i tohoto třetího proudu, ne příliš vzdáleného například i Myslbekovu realistickému přístupu. O aktuálnosti této linie svědčí mimo jiné i vzpomínka Karla Dvořáka: „*Mé studie na Uměleckoprůmyslové škole probíhaly celkem dobře a v pilné práci jak v oddělení ciselérském, tak v modelování u prof. Drahoňovského. V knihovně jsem se přímo zakousl do Meuniera a Rodina. Jednoduchost a stavba soch Meunierových a úžasná duchovní spojitost vnitřní radosti s těžkostí dělnické práce byla pro mne novým velikým poznáním. Z této inspirace chtěl jsem vymodelovat udřeného horníka s kahanem*

¹⁵ Georg TREU: Constantin Meunier, in: Volné směry VIII, Praha 1904, 85-92; idem Constantin Meunier (kat. výst), Praha 1906, 5-14.

¹⁶ Sura LEVINE: Constantin Meunier's Monument to Labour at the 1909 Meunier Exhibition in Leuven, in: Hilde van GELDER (ed.): Constantin Meunier - a Dialogue with Alan Sekula, Leuven 2005, 11-13; TREU 1906, 10-11

v ruce, umístěného na kusu balvanu. Po pilných studiích, ačkoliv jsem ve skutečnosti nikdy dosud horníka neviděl, vymodeloval jsem sádrovou figuru podle svých představ.“¹⁷

¹⁷ Karel DVOŘÁK: Sochař vypravuje, Praha 1958, 106-107.

Poválečná situace v Evropě a ČSR

Zlomovým bodem se pro české umělecké prostředí stala první světová válka a na jejím konci vznik samostatné Československé republiky. Za zásadní pro další vývoj české sochařské produkce je všeobecně považován Gutfreundův přechod od kubistického tvarosloví k realistickému zpracování svého *Autoportrétu*, který v kolorované pálené hlíně provedl na přelomu let 1919 a 1920 ještě v Paříži. S tímto svým stylovým zvratem nebyl Otto Gutfreund na pařížské a potažmo i evropské umělecké scéně osamělý. Gutfreund tuto novou situaci charakterizuje: „*A protože naše mentalita a naše hodnocení se během války změnily, protože prostě řečeno se díváme jinýma očima, to co před pěti léty se zdálo slibným, jest dnes, jsouc stále stejně slibným, monstruózním, jako jest zázračné dítě, jemuž je dvacet let...Měla-li válka vliv (ať dobrý, či špatný) na současné umění, tento vliv spočívá v pozvolném mozkovém a citovém přerodu a nemůže se manifestovati revolučním převratem všech hodnot. Tu a tam vycítíme, že tu jde o cosi nového, že malíř žil po pět let v novém prostředí, ale jest zde stále rozpor mezi touto novou mentalitou a vyjadřovacími prostředky, které jsou ještě staré. Chce pokračovat tam, kde před válkou přestal, a uvědomuje si teprve při práci změnu, která se v něm udála...*“¹⁸

Francie

Francouzské prostředí zažívalo v poválečné době, pod všeobecně přijímaným programem *rappel à l'ordre* a snad i v souvislosti s aktuálním obnoveným nacionalismem, vlnu opětovného nástupu neoklasicismu, který se již během války začal ohlašovat v díle takových umělců, jako byli Pablo Picasso, Juan Gris, André Derain či Fernand Léger. S tímto hnutím mimo jiné souvisel i nárůst zájmu o francouzskou krajinu na počátku dvacátých let, který se projevil v oslavě vernakulárního a zájmem o regionální architektury, lidové styly a materiály, podobně jako u nás v rondokubistickém tvarosloví. Tato tendence k návratu k vlastním kořenům se kromě toho projevila i v obnoveném zvýšeném zájmu o francouzskou uměleckou tradici, prezentovanou zejména Gustavem Courbetem, Camillem

¹⁸ Otto GUTFREUND: Pařížský podzimní salón (nedokončený rukopis, 1919), in: Jiří ŠETLÍK: Otto Gutfreund - Zázemí tvorby, Praha 1989, 242-243.

Corotem, Nicolasem Poussinem a bratry Le Nain, a francouzskou gotickou architekturou a sochařstvím.¹⁹

Pro mezinárodní uměleckou scénu byl však závažnější krok předních představitelů fauvismu a kubismu Deraina, Grise či Picassa [11], kteří se ve svých dílech vraceli ke klasickým žánrům krajiny, aktu a zátiší a v návratu k mýtu klasického světa středomoří (Arkádie) hledali útočiště před materialismem industriálního světa. Teoretickou základnu měl tento přístup v textech Maurice Denise, člena skupiny *Nabis* a obdivovatele díla Puvise de Chavannes, který ve svém textu *Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912) shledával počátky neoklasicismu už u postimpresionistů Cézanna a Renoira po krizi mezi impresionisty na počátku osmdesátých let devatenáctého století. Svůj odraz našlo toto hnutí i v literatuře v tzv. *École Romane*, založené roku 1891 Jeanem Moréasem. Za vrcholné období „avantgardního neoklasicismu“ (proti tzv. akademickému klasicismu) bývají považována léta 1904-1907, kdy proběhly velké retrospektivní výstavy Ingresova, Cézannova, Puvise de Chavannes a Augusta Renoira. V této souvislosti nelze opomenout ani druhý možný zdroj těchto tendencí, kterým bylo klasické školení většiny tehdejších umělců na akademiích po celé Evropě, založené na kopírování klasických a renesančních modelů a podložené studiem v muzeích. Většinu takto se orientujících umělců však nechápala klasický princip jako kopírování starých forem, ale jako koncept sloužící k autentické tvorbě, nebo podnět k inovaci založené na racionálních pravidlech – proporce, míry, základní geometrické a objemové jednotky – a z nich plynoucí ideálnost, univerzálnost výsledného díla.²⁰

Pro poválečné dění však měly největší význam Picassovy neoklasické malby, které se rychle staly „klasickými“ vzory pro další umělce. Citlivější otázkou byl neoklasicismus v sochařství. Velké antické vzory a tradice byly chápány jako nástroj vymezení se vůči anekdotismu a naturalismu devatenáctého století. Například Aristide Maillol hledal v každém díle architektonickou strukturu a geometrii, z nichž vyplývala krása objemu a hmoty, vepsaná do mocných geometrických forem čtverce nebo pyramidy, jejichž základy byly velké jednoduché plány. Nešlo však o vypůjčování hotových schémat z antických vzorů, ale o obdobný tvůrčí záměr,

¹⁹ Romy GOLAN: *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, Londýn 1995, 1-60.

²⁰ Elizabeth COWLING/ Jennifer MUNDY: *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930* (kat. výst.), Londýn 1990, 11-23.

princip. Řešení problému vztahu antického/klasického a moderního bylo nalézáno v klasické tradici označované jako primitivní, jejíž autenticita, čistota byla považována za avantgardní přístup. To souviselo se zájmem o provinční formy klasického umění – iberské, etruské – podložené soudobými archeologickými nálezy, a s příklonem k tradičním uměleckým technikám.²¹

Zájem o klasicismus a realismus v meziválečné Francii souvisel i s debatou o potřebě realismu a o sociální funkčnosti umění, kdy neoklasické a realistické umění bylo chápáno jako vynikající prostředek pro komunikaci státu s občany, kdy jediné tyto styly jsou schopny náležitě glorifikovat státní moc a vzdělávat masy a tím sloužit jako prostředek ke stírání společenských protikladů a k oslavě veřejných i politických zájmů, což se nejnapadněji projevilo ve velkých veřejných zakázkách.²²

Itálie

Podobné tendence se projevovaly i jinde v Evropě. V Itálii, v reakci na futuristické hnutí, v okruhu umělců kolem časopisu *Valori Plastici* (vycházel v Římě v letech 1918-1922) s velkými protagonisty Giorgiem de Chirico [12] a bývalými futuristy Gino Severinim či Carlem Carrà nebo v rámci hnutí *Novecento*, seskupeného kolem kritičky Margherity Sarfatti, které hledalo ideální formu vyjádření ve spojení umělecké tradice italské renesance a čistých plastických forem současného umění a později se přiklonilo k fašistické ideologii.

Německo

Ani německému prostředí se nevyhnula vlna reakce vůči expresionistické minulosti, hledající východisko z poválečné krize v návratu ke klasickému řádu inspirovanému díly de Chirica, Carrà a dalších italských umělců, v poválečném Německu hojně vystavovaných. Německá odpověď umělců Georga Grosze, Georga Schrimpf, Juliuse Bissiera [13] a řady dalších na tyto nové tendence, původně charakterizována pojmem naturalismus, od roku 1925 získala označení podle Mannheimské výstavy *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* – Nová věcnost, se podle historika umění a kurátora Gustava

²¹ ibidem, 25-27.

²² Virginie DEVILLEZ: Dilemma between engagement and creativity, in: Hilde van GELDER (ed.): Constantin Meunier - a Dialogue with Alan Sekula, Leuven 2005, 61-63.

Hartlauba rozvíjela ve dvou liniích. Konzervativní linie vycházela z klasicismu, skrze nějž se chtěla dopracovat k nadčasovým hodnotám. Druhá, „levá“ linie se zaměřovala na odkrývání chaotické podstaty současnosti rozrušené válkou a sociální a politickou kritikou zdůrazněnou primitivistickým rukopisem, to vše především v městském prostředí, kde se společenská krize projevovala nejvýrazněji. Během berlínské reprízy výstavy publikoval švýcarský historik umění Franz Roh zásadní studii *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus; Probleme der neuesten europäischen Malerei*, která se stala nejvlivnějším dobovým textem zabývajícím se touto linií umělecké produkce v širších evropských souvislostech. Podstatnou vlastností tohoto směru je střízlivý všedně podaný pohled na skutečnost, která působí reálně, pozemsky, staticky, ovšem s jistým chladem. Důraz je kladen na obrysovou kresbu a plasticitu podání barvy.²³

Čechy

Ale vraťme se k české scéně. I sem zasáhla vlna příklonu k realističtějšímu způsobu tvorby, prezentovaná v širokém spektru různých stylových odstínů sahajících od neoklasicismu představovaného například dílem Rudolfa Kremličky, Jana Zrzavého, Alfreda Justitze či Otakara Kubína, přes primitivismus a magický realismus umělců kolem hnutí Devětsil a naivizující díla Antonína Procházky až k sociálně zacíleným dílům Karla Holana, Miloslava Holého či Pravoslava Kotíka.²⁴

Na Gutfreundem nastoupenou cestu návratu ke studiu modelu a objemovosti plastiky související s hledáním nového vztahu ke skutečnosti, který se projevil mimo jiné i v nové ikonografii, inspirované prostředím pracujících lidí a snahou o určitou lidovost projevu, nebyla české umělecká scéna úplně nepřipravena. Už během války propagoval Pavel Janák, podobně jako V. V. Štech, v hledání adekvátního

²³ Kenneth E. SILVER: A More Durable Self, in: Kenneth E. SILVER (ed.): Chaos and Classicism – Art in France, Italy and Germany, 1918-1936 (kat. výst.), New York 2010, 14-26; Dagmar ČUJANOVÁ: Nová věčnost v malířství a fotografii (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2003, 2-14; širším evropským a světovým okruhem těchto příklonů k více méně realistickým či neoklasickým způsobům zobrazování v meziválečném období se zabývá katalog výstavy Les Realismes (kat. výst.), Paříž 1980; středoevropským kontextem se zabývá András ZWICKL: Between Conservatism and Modernism: Classicisms and Realisms of the 1920s in Central Europe, in: Vojtěch LAHODA (ed.): Local Strategies/ International Ambitions – Modern Art and Central Europe 1918-1968, Praha 2006, 77-83.

²⁴ Hana ROUSOVÁ: Český neoklasicismus dvacátých let I,II (kat.výst.), Praha 1985 a 1989, nepag.; ZWICKL (pozn. 23) 80.

architektonického tvarosloví a typů rodícího se státu. Obrat k lidovým kořenům, k formám, „*kteřé by vycházely vstříc obecnému lidovému chápání. Tu se již i v něm [architektovi] samém počíná velký obrat od osobité uměleckosti k poslání široké obecné pochopitelnosti i užitečnosti i za ceny výrazového sestupu.*“²⁵ Přestože tato a podobné formulace byly zaměřeny především do řad architektů, můžeme je, myslím, bezpochyby aplikovat i na požadavky k ostatním médiím – malbě i sochařství, které, zvláště tam, kde se dotýkaly oficiálních potřeb reprezentace rodícího se státu, potřebovaly najít jazyk přístupný širokým vrstvám. Na širší evropské kořeny těchto tendencí se snaží poukázat V. V. Štech například ve své reportáži z návštěvy Paříže v roce 1919, kde soudobou uměleckou produkci charakterizuje takto: „*Umění zde [v Paříži] je pouze uměním, sobecky formalistickým, bez vztahu k všeobecné kultuře; ve svých posledních výbězcích je předestilováno, protože nemá za sebou dobrou a živou prostřednost, průměr, který by chápal tvoření jako službu kulturní, jako výkon sociální, kde forma nese hromadné ideje svojí společnosti. S tohoto stanoviska možno jedině pochopiti, proč uctívají Francouzi tak hluboce Puvise de Chavannes, neboť je vskutku jejich posledním národním umělcem, jakým je u nás Aleš nebo Mánes,... jeho dílo nezabývá se jenom řešením formálních problémů, ale vyjadřuje také všeobecné ideje (ovšem anticky inspirované), chce povznášeti, působiti na diváka, přesvědčovati jej svým velikým architektonickým slohem vyvozeným z velikosti a vznešenosti námětu.*“²⁶ O úzké stylové provázanosti architektury s ostatní uměleckou tvorbou svědčí častá spolupráce architektů s dalšími umělci například na řešení interiérů, nábytku, při pomníkové produkci a samozřejmě i při uplatnění především soch v architektuře.²⁷ Můžeme předpokládat, že všichni vycházeli z podobně formulovaných východisek v hledání srozumitelné formy.

²⁵ Pavel JANÁK: Čtyřicet let nové architektury za námi – pohled zpět, in: Vendula HNÍDKOVÁ (ed.): Pavel Janák - Obrys doby, Praha 2009, 210; a podobně idem: Národní věc a čeští architekti, in: Vendula HNÍDKOVÁ (ed.), Pavel Janák - Obrys doby, Praha 2009, 96-101; podobně se vyjadřoval i V. V. Štech viz Václav Vilém ŠTECH: Smysl země, in: idem, Včera, Praha 1921, 232-245; o vývoji architektury jako takové viz ²⁵ Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995, 161 – 338; idem: Architektura dvacátých let v Čechách, in: LAHODA/ NEŠLEHOVÁ (pozn. 2) 11 – 19.

²⁶ Václav Vilém ŠTECH: Vzpomínka na jaro v Paříži 1919, in: Styl I (VI), 1919-1920, 4-8.

²⁷ Vendula HNÍDKOVÁ: Rondokubismus versus národní styl, in: Umění LVII, 2009, 74-76.

Vztahy

Důležitým prvkem tématu meziválečné stavební plastiky je proces, který umožňoval sochařům a dalším umělcům se k těmto zakázkám, které pro ně byly často existenčně důležité, dostat. Svou roli zde sehrávala celá síť přátelských, skupinových, regionálních a někdy i politických vztahů a motivů, jejichž rozpletení je někdy bez znalosti potřebných pramenů nemožné.

Nejběžnějším způsobem, jak získat zakázku, byla samozřejmě účast v soutěžích, jejichž řádný průběh byl pečlivě sledován Syndikátem výtvarných umělců a v případě, že některý z umělců nebyl s výsledkem spokojen a měl podezření, že o výsledku rozhodly jiné faktory než objektivně umělecké, mohl na tento fakt syndikát upozornit. Syndikát také dohlížel, aby jak v porotě, tak mezi umělci, účastníckými se soutěže, bylo zastoupeno víc uměleckých spolků tak, aby konečné rozhodnutí mohlo být považováno za více méně nestranné.

Neméně důležitou roli hráli v procesu získávání zakázek přátelské vztahy mezi jednotlivými umělci, často podpořené dřívější plodnou spoluprací. Známé jsou v tomto ohledu například vztahy Josefa Gočára se sochaři Otto Gutfreundem či Bedřichem Stefanem.²⁸ Nemalý vliv zde mělo i společné členství v uměleckém spolku. Při výběru umělců měli nemalé slovo samozřejmě také zadavatelé – stavebníci, zejména když vystupovali jako soukromníci a umělce si mohli zvolit sami, často na základě předchozí zkušenosti nebo doporučení. Příkladem dobře ilustrujícím tuto praxi je způsob výběru, který uplatnil při zadávání stavby svého domu v Náchodě Cyril Bartoň z Dobenína: „*Pro stavbu vyžádal jsem si plány od prof. arch. P. Janáka, ing. Nypla a architekta O. Novotného, jenž před nedávnem projektoval vilu mého zete ing. Čerycha v České Skalici a palác zete Steinského-Sehnoutky v Hradci Králové. Obě tyto stavby se mi líbily, proto jsem se rozhodl pro návrh arch. Novotného. (Po zkušenosti jsem však zjistil, že jsem měl voliti projekt Janákův nebo Nyplův)...*“²⁹ Na obou stavbách – Steinském domě v Hradci Králové i Bartoňově domě v Náchodě - spolupracoval Otakar Novotný s Karlem Dvořákem.

Při státních zakázkách, které procházely přes Ministerstvo školství a národní osvěty, sehrávala zásadní úlohu dvojice historiků umění Zdeněk Wirth a V. V. Štech, kteří na základě přátelských vztahů s umělci a možnostem, které jim dávaly jejich pozice na

²⁸ Jiří T. KOTALÍK: Josef Gočár a výtvarní umělci, in: Zdeněk LUKEŠ (ed.): Josef Gočár, Praha 2010, 350.

²⁹ Josef KROUTVOR: Náchodský okruh art deco, Náchod 1994, nepag.

ministerstvu a dobré orientaci v uměleckém prostředí, mohli často usměrňovat dění v uměleckém světě. Pověstné jsou v tomto ohledu diplomatické schopnosti Zdeňka Wirtha, který často dbal na to, aby větší zakázky byly rozděleny mezi vícero umělců. Tuto snahu obou historiků umění pěkně ilustruje záměr MŠNO na pořízení výzdoby zasedací síně ministerské rady v Kolovratském paláci na Malé Straně. Výzdoba měla znázorňovat například „Československou republiku, její kraje a typická zaměstnání, nebo stát jako vykonavatel moci lidu a představitel jeho sociálních ctností, nebo alegorie Spravedlnost, Dobročinnost, Vzdělanost atd...“, zajímavější je ovšem zdůvodnění výběru oslovených umělců: „...navrhuji prof. Jakuba Obrovského z Akademie výtvarných umění, Karla Špillara z Umělecko-průmyslové školy a Vincence Beneše. Děje se tak s ohledem na to, že profesor Švabinský bude zaměstnán freskou pro pražský hrad, a že jest záhodno, aby státních prací dostalo se postupně všem význačnějším umělcům republiky. Profesor Obrovský pracoval již četné práce freskové, posledně v budově zahraničního obchodu a jest čelný představitel uměleckého směru, představovaného Jednotou výtvarných umělců. Vincenc Beneš, zajímavý figuralista a krajinář, je zástupcem směru spolku Mánes, Karel Špillar, umělec generace Slavíčkovy a Preislerovy žije od let mimo umělecký život spolkový. Jest znám jako jemný dekoratér a autor fresek Smetanovy síně Obecního domu. Podle doslechu žije prý v dosti nesnadných finančních poměrech. Případně bylo by možno celou práci (jedná se asi o deset polí) rozdělit ještě mezi některého umělce čtvrtého z Moravy nebo podobně (Al. Kalvoda)...“³⁰ Je zřejmé, že podobné důvody, obsáhnout v oslovených umělcích širší spektrum české výtvarné scény reprezentované spolky a školami vedly oba historiky umění například i při směřování zadání jednotlivých částí podílu na koncepci československého pavilonu na Mezinárodní výstavě v Paříži 1925. Josef Gočár zastupoval Akademii výtvarných umění, Pavel Janák Umělecko-průmyslovou školu.³¹ Neméně důležitou roli sehráli oba historikové umění v pozici často vlivných členů soutěžních komisí, díky čemuž mohli poměrně pohodlně směřovat další vývoj oficiálního umění.

³⁰ NA, fond MŠNO, inv.č. 1466, sign. I, President Vláda.

³¹ Ke vztahu Zdeňka Wirtha k oběma architektům (Gočárovi a Janákovi) viz: Rostislav ŠVÁCHA: Zdeněk Wirth a kubističtí architekti, in: Jiří ROHÁČEK/Kristina UHLÍKOVÁ (ed.): Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby, Praha 2010, 55-66; k působení na MŠNO viz: Kristina UHLÍKOVÁ: Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878-1939), Praha 2010, 62-69, 196-197.

Nástup civilismu

V posledních měsících strávených v Paříži a po návratu do Čech v červenci 1920, hledá Gutfreund v několika drobných plastikách - *Hlava děvčete* (1919-1920), *Námořník s dívkou na klíně* (1919-1920), *Děvče se psem* (1919-1920) [14], sice již relativně realistických ale stále ještě s prvky kubistického tvarování objemů, adekvátní výraz, který by nejlépe vyhovoval jeho novým záměrům a představám. Práce s reálným objemem, užívání koloritu a příklon k materiálu pálené hlíny mu dovozovaly zobecnit klenuté tvary a oprostít se od popisných detailů a tak dosáhnout ve výsledku až určité znakovosti. Plně se tento postup a jeho nové kvality projevil ve čtyřech figurách na téma textilní výroby – *Muž u selfaktoru*, *Sukařka*, *Tiskař a Černoch-Trhač bavlny*, které roku 1921 vytvořil pro svého strýce Josefa Sochora továrníka ve Dvoře Králové nad Labem.³² Pokud bychom byli ochotni akceptovat nábytek jako svého druhu architekturu, pak můžeme tento soubor čtyř plastik považovat za první civilistickou stavební plastiku. Celý soubor byl totiž původně určen pro čtyři konzoly na „atice“ rondokubistického příborníku navrženého pro továrníka Josefa Sochora Josefem Gočárem [15].

Gutfreundovy následující monumentální realizace – *pomník Babičky Boženy Němcové v Ratibořicích* (1921-1922) a vlys *Návrat legií* pro Legiobanku (1921-1922) v Praze a zejména dvojice menších plastik z pálené kolorované hlíny *Průmysl* [16] a *Obchod* [17], obě z roku 1923, pak potvrdily Gutfreundovo pevné postavení v uměleckém prostředí mladého státu a staly se formálním vzorem pro celou řadu sochařů. Sdělnost, věčnost ikonografie čerpající z moderního aktuálního světa, formální stránka, která tato díla přenášela až do roviny určité ideje – znaku, potlačení alegoričnosti naznačením reálného vztahu mezi figurou a atributem, zajistily tomuto stylu – civilismu - všeobecnou popularitu a především přijatelnost ze strany státních i soukromých institucí.

Vedle Gutfreundova vzoru působili v českém prostředí ještě další sochaři, kteří měli díky svým profesorským postům na Akademii a Umělecko-průmyslové škole a síle své dosavadní tvorby vliv na formování nastupující sochařské generace. Především to byl Jan Štursa, který působí na Akademii od roku 1917 a roku 1919 se stává

³² ŠETLÍK (pozn. 18) 300-301; idem: Život a dílo Otto Gutfreunda, in: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 16-18; Václav ERBEN: Gutfreundův civilismus, in: idem (pozn. 32.) 57-63.

nástupcem J. V. Myslbeka v jeho sochařské škole. Oproti Gutfreundově statické kompozici přináší Štursa do tehdejší sochařské produkce klasicizující a dynamické impulsy, pohyb a citovost. I přesto se ale určitá část Štursových žáků přihlásila ke Gutfreundovu formálnímu i materiállovému jazyku (Otakar Švec, Karel Dvořák, Jan Lauda a další) a díky nim se tento nový styl prosadil na celospolečenské úrovni i mimo pražské centrum.³³

Sociální?

Náměty, které civilistní plastika vnášela do meziválečné umělecké produkce, inspirované světem pracujících lidí, prostředím rostoucích měst, technickým pokrokem, venkovským prostředím ale i městskou periferií s tíživými životními podmínkami, řadí v českém umělecko-historickém bádání tento okruh společně s obdobnými projevy v malbě a grafice pod někdy se překrývající pojmy civilismus, sociální civilismus, sociální umění, někdy vztahované souhrnně k sociálně realistické tvorbě tohoto období. Jan Baleka považoval za důležitý bod tohoto chápání moment docenění obyčejného člověka – proletáře a jeho všedního prostředí, objeveného krizovým obdobím války. Ikonograficky sem spadá tematika domova, „sociálně určitý člověk – městský a venkovský proletář“, osamocený nebo v kolektivu. Sociálně realistické umění pak hledalo témata a motivy sociálně určité situace a sociálně determinovaného člověka. Sociálně realistické umění je pak společensky účastné a s určitou mírou kritičnosti odráží společenskou skutečnost. Na základě tohoto východiska pak Baleka do tohoto proudu řadí celé spektrum směrů a výtvarných umělců.³⁴ Marcela Pánková vidí sociální hnutí jako odlišné od ostatních proudů – primitivismu, neoklasicismu, symbolického realismu výtvarného odboru Umělecké besedy a jiných. Za zásadní považuje vystoupení Sociální skupiny z Umělecké besedy. Hlavní zájem spatřuje v soudobém člověku, sledovaném v každé denní i noční době, v práci, na ulici, doma, v zahradě, ve vlaku, při zábavě, u hospody. V sochařství považuje za důležitý *„odklon od intimního ladění k zdůraznění*

³³ Petr WITTLICH: K vývoji moderního českého sochařství od dvacátých do čtyřicátých let, in: Jaromír NEUMANN (ed.): Příspěvky k dějinám umění – Acta Universitatis Carolinae, Praha 1960, 111-112; idem (pozn. 3) 132-138; k přijetí Gutfreundova vzoru viz např. Jaromír PEČÍRKA: Karel Dvořák, Praha 1955, 26-28 nebo Jan TOMEŠ: Jan Lauda, Praha 1952, 10.

³⁴ Jan BALEKA: Sociální umění – Sociálně realistický proud českého proletářského umění, Výtvarná kultura VII, č. 1, 1983, 21-29; idem: Sociální realismus, in: Výtvarné umění – Výkladový slovník, Praha 1997, 336-337.

*pracovního motivu a s prvkem sociálního soucítění, jehož podíl na dobovém dění je mocný.*³⁵ Za „poměrně vágní“ označuje termín sociální umění Vojtěch Lahoda a situuje jej do sfér sociální pokory, pietismu, někdy sociálního idylismu, s poměrně malou mírou sociálního kriticismu. Za důležitou část českého sociálního umění považuje senzualistickou linii, která měla podíl na jeho vlašné angažovanosti v agitačním úsilí.³⁶ Zdůraznění humanistických hodnot jak v životě, tak v umění, změnu vztahu umění k okolnímu světu a zdůraznění tematických složek díla a obrat k obyčejnému člověku, k prostředí jeho práce a života, k venkovu i městské periferii, zpodobované s dobovou atmosférou bídy a smutku, tak charakterizuje základní vlastnosti sociálního umění Jiřina Hockeová a za primární ikonografické motivy považuje chudého člověka, k němuž vedle těžké práce patří i skromné zábavy a radosti, žebráci, prodavačky, pradleny, pouliční muzikanti, váleční mrzáci a vdovy. Ale patří sem i intimně laděné náměty koupání, toalet, akty a portréty, krajinné motivy a zátiší z prostých předmětů každodennosti, v nichž zaznívá dobová příchut' civilismu. Tragickou složku zastupují nezaměstnanost, stávky, sebevraždy, kriminalita a mravní úpadek. Tedy opět celé spektrum postihující ve svém důsledku takřka veškerou tehdejší produkci. Důležitou roli pro vývoj tohoto proudu shledává mimo jiné v civilistní plastice Otto Gutfreunda a jeho následovníků.³⁷ Vojtěch Lahoda se později k tématu ještě jednou vrací a v rámci široce načrtnutého přehledu civilistních tendencí meziválečného umění vidí hlavní zaměření sociálního civilismu ani ne tak v kritice reality, jako spíše v soucitu, procítění utrpení, snaze harmonizovat konflikt. Pojem sociální umění dále opět charakterizuje jako uměle implantovaný a příliš široký, do kterého je možno zařadit prakticky veškerou výtvarnou produkci, která se dotýká motivu lidské práce a poukazuje na to, že sociální aspekt byl jednou z mnoha vrstev širokého spektra moderních stylových poloh.³⁸ V tomto kontextu je zajímavé, že v podobně koncipovaném přehledu meziválečného sochařství, Karel

³⁵ Marcela PÁNKOVÁ: Dvacátá léta I. – Sociální tendence (kat.výst.), Roudnice nad Labem 1983, nepag.

³⁶ Vojtěch LAHODA: Senzuální tendence a české umění dvacátých let, in: Ján BAKOŠ/ Iva MOJŽIŠOVÁ (ed.): Kontexty českého a slovenského umenia, Bratislava 1988, 340-355.

³⁷ Jiřina HOCKEOVÁ: Sociální tendence v českém výtvarném umění dvacátých let, in: 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 34-42.

³⁸ Vojtěch LAHODA: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: LAHODA/ NEŠLEHOVÁ (pozn. 2) 65, 77-78.

Srp použije termín sociální civilismus jen jednou a v dalších formulacích se přívlastku sociální vyhýbá.³⁹

Jak jsme viděli, mohou pojmy sociální umění, sociální realismus, sociální civilismus a civilismus zahrnovat v poněkud nevyjasněných konturách široké spektrum meziválečného umění. Otázkou zůstává, do jaké míry můžeme přívlastek sociální ve smyslu kritický nebo třeba i soucítící, realismus, civilismus nebo šířeji umění, aplikovat na oblast stavební plastiky zvláště tam, kde zpracovává témata z prostředí pracujících lidí. Dle mého názoru tato otázka úzce souvisí se společenskou funkcí stavební plastiky a se záměry stavebníka, ať už jím byl stát nebo soukromé instituce. Budeme-li vycházet z rovnice, kde na jedné straně stojí instituce a na druhé občan – recipient, a z předpokladu, že instituce se snaží přes fasádu svého sídla kolemjdoucímu sdělit něco o svém poslání a službách, které poskytuje, pak musíme užitou stavební plastiku považovat za důležitý nástroj komunikace a snad i nástroj ideologické sebe prezentace, který instituce využívá ve svůj prospěch. Umělecké dílo tak přichází ze strany instituce o svou primárně estetickou funkci a jeho hlavní složkou se stává jeho fungování ve specifické roli spolehlivého, pečlivě vybraného sociálního komunikátora. Těmto nárokům se podřizuje i sdělnost formy díla. Figury na fasádě jsou svého druhu strážci hodnot, které instituce vytváří. Jakýkoliv odstín, který by instituci stavěl do nepříznivého světla, nebo znesnadňoval čtení jejího vzkazu, je v těchto souvislostech nepřijatelný a dílo, které by podobnou kritickou notu evokovalo by muselo být objednavatelem automaticky odmítnuto.⁴⁰ V tomto kontextu můžeme upozornit například na způsob využívání stavební plastiky ve Spojených státech amerických, kde ve dvacátých a třicátých letech byli na fasádách budov dělníci zobrazováni ne jako nezkušení jedinci v tayloristickém procesu výroby, ale jako zkušení, hrdí spolupracující partneři stroje v průmyslovém procesu. Jejich práce byla prezentována jako heroické úsilí jedinců, kteří se plnohodnotně podílejí na novém technologickém věku. Tato vyobrazení měla působit především na nově příchozí přistěhovalce.⁴¹

³⁹ SRP (pozn. 2) 355-387.

⁴⁰ k otázce fungování uměleckého díla viz např. Ján BAKOŠ: Priestory interpretácií, in idem: Periféria a symbolický skok, Bratislava 2000, 27-33; Hans GOMBRICH: The Uses of Images, Londýn 2006, 7-8, 136-161.

⁴¹ Melissa DABAKIS: Visualizing Labor in American Sculpture – Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880 – 1935, Cambridge 1999, 174-176.

Příkladem možného nedorozumění v tomto chápání poslání stavební plastiky v českém prostředí by mohl být případ účasti Zdeňka Pešánka v soutěži na sochařskou výzdobu budovy Ústředního ředitelství Československé tabákové režie ve Slezské ulici v Praze. Pešánkuv návrh z roku 1926 známe bohužel jen z útržku přípravné kresby a dvou fotografií [18]. Dochoval se však dopis, publikovaný Vítkem Čapkem, ve kterém Zdeněk Pešánek upozorňuje ještě před rozhodnutím o zadání poroty na důležitost některých prvků svého návrhu: *„Prosím, aby byla oceněna šíře myšlenky vyjádřené, v níž zahrnuta je kompozičně mimo vlastní pěstění, výrobu a užití tabáku i historie a jeden z největších úkolů sociálních tabákové režie, spočívající v obživě invalidů. Prosím, aby vzhledem k definitivnímu provedení byl vzat zřetel k tomu, že celá kompozice je provedena s ohledem na kamenorez tak, že ani jediná figura není dělena spárou...Prosím, aby gesto dělnic v mém návrhu se vyskytující, jen v určitých obměnách se opakující, nebylo považováno za náhodné, nýbrž za zcela úmyslné, kterým jest zdůrazněna monotónnost ruchu moderní výroby tovární a její ekonomický systém. Proto také je přesně tato část ohraničena a vsunuta do jiné části, přičemž zapadá do celkové kompozice, která je opětovně na různorodosti pohybů založena...“* Vítek Čapek uvádí, že Pešánek soutěž údajně vyhrál, přesto však zakázka byla nakonec svěřena Josefu Jiříkovskému. Je také nejasné, jestli o konečném přidělení Jiříkovskému rozhodl nějaká jiná okolnost, ale je možné, že o konečném verdiktu rozhodl i nepatřičný poukaz na monotónnost práce továrních dělnic, který mohl být ze strany zástupců jedné z nejdůležitějších státních institucí vnímán jako nevhodné upozorňování na nedostatky výroby a s nimi spojenou únavu zaměstnanců.⁴² Je zřejmé, že tomuto typu zakázek více vyhovovalo meunierovské podání pracovních výjevů a pracujících typů, jako hrdých jedinců vědomých si své úlohy a nezbytnosti pro společnost.

S přihlédnutím k výše uvedenému bych se, pro produkci meziválečné stavební plastiky, tam kde používá civilistních forem a námětů, klonil k prostému zastřešujícímu stylovému označení civilismus, protože přívlastek sociální může v tomto kontextu evokovat určité záměry, které se dle mého názoru neshodují

⁴² Vítek ČAPEK: : Zdeněk Pešánek a diferenciacie českého výtvarného umění a kultury v prvé polovině dvacátých let (diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1980, 27-32; Jiří ZEMÁNEK: Zakotvení v tradici, in: idem (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat.výst.), Praha 1996, 32-34.

s povahou drtivé většiny dobových zakázek a očekávání, která do nich zadavatelé vkládali.

Nový tvar, materiál a atribut

Jak již bylo naznačeno výše, jednou z charakteristik nového stylového směřování bylo nové chápání sochařského tvaru, budovaného v jednoduchých, přehledných shrnujících objemech, úsporných, zaoblených s hladkou modelací a zpracováním povrchu, což umožňovalo časté zapojení barev, přibližujících konečné dílo ještě více realitě. Zásadním pro tento způsob práce bylo používání materiálu pálené hlíny.

Pro práci s keramickou hlínou měl Otto Gutfreund po absolvování odborné školy keramické v Bechyni v letech 1903-1906 vynikající předpoklady. Naproti tomu například Karel Dvořák a Jan Lauda se k tomuto médiu dostali až později. Dvořákovy první pokusy s keramikou sahají do doby jeho pobytu v Pěčíně ve východních Čechách v letech 1916-1918, kde se vedle usilovného kreslení začal zabírat právě i prací s hrnčířskou hlínou. Tento svůj zájem pak v roce 1920 dále prohloubil během cesty po Slovensku, kdy ve Stupavě navštívil sochaře Ferdiše Kostku, u kterého své zkušenosti s touto technikou doplnil. Podobně i Jan Lauda se o práci v hrnčířské hlíně začal zajímat později. První jeho realizací v pálené hlíně je drobná lyrická terakota *Sedící děvče* (1922). Tento počín však byl podložen dlouhými přípravami, kdy Lauda navštěvoval hrnčířské dílny a poučení hledal i u renesančních děl například Benedetta da Majana, umožněné studijní cestou do Berlína (1922) a do Itálie (1923). Zájem o tento způsob práce pak vyjádřil v *Hrnčíři* (1923) [19].⁴³

Jak již bylo řečeno, byl důležitým aspektem civilistického zobrazení nový přístup k atributu a jeho funkci v uměleckém díle. Oproti starší ustálené tradici, v evropském prostředí kodifikované například díky vzorníkovým publikacím typu *Allegorien und Embleme* [20] Martina Gerlacha a Alberta Ilga. Tato tradice k figurám nejrůznějších géníů, putti či grácií aditivně přidávala atributy potřebné pro to které zobrazení, které však tímto způsobem ztrácelo jakoukoliv vazbu k reálnému prostředí a získávalo spíš formu hračky v rukou ideálních bytostí. Civilismus přenesl jak figuru, tak atribut charakterizující její povolání do reálného prostředí vztahu mezi člověkem a objektem,

⁴³ ŠETLÍK (pozn. 32) 12; PEČÍRKA (pozn. 33) 17-24; TOMEŠ (pozn. 33) 13-15.

který jej zařazuje do určité společenské funkce. Tím vlastně alegorii povýšil do roviny všeobecně pochopitelného znaku.⁴⁴

V této rovině došel nejdál patrně opět Otto Gutfreund, když při spolupráci s architektem Ladislavem Machoněm na úpravách Universitní knihovny v Klementinu v roce 1924 vytvořil dvě plastiky ve formě jakýchsi sochařských zátiší *Drobnohled* [21] a *Globus* pro tympanon průčelí do Mariánského náměstí a sérii sedmi reliéfů představující různé vědy, kde se atributy staly vlastně jedinými prostředky alegorického vyjádření. K snad ještě radikálnějšímu řešení úplně oproštěnému v konečné fázi od figury, kdy atributy získávají až podobu abstraktních emblémů opět ve formě připomínající zátiší, dospěl Gutfreund v letech 1925-1927 v *Kompozici pro atiku Škodových závodů v Praze* [22].⁴⁵

Podobně neotřele se k otázce atributu a figury stavěl i Zdeněk Pešánek, i když jeho východisko bylo více avantgardní, opřené o aktuální poetistické postupy montáže a asambláže. V roce 1924 nejprve uplatnil tento princip pronikajícího se ženského poprsí a tovární budovy ve svých návrzích zaslaných do soutěže na ražbu nových pětikorun, kde obdržel II. cenu, ale jeho návrh byl Jaromírem Pečírkou označen za varovný příklad. Ještě téhož roku použil stejný postup simultánního spojování prvků do svého druhu obrazové básně ve figurálních kruhových medailonech pro výzdobu novoklasicistní fasády Ředitelství pošt a telegrafů v Brně (architekt František Roith). Zakázku získal na základě vlastní nabídky. Roithův projekt stavby přesně stanovoval určení a situování sochařských prvků a zadání obsahovalo i požadavek figurálních námětů. Pro osm kruhových figurálních výplní použil Pešánek čtyři původní medailony a z jejich negativních forem pak odlil vždy po dvou odlitcích [23] – princip průmyslové reprodukce. Na základě poetistické techniky asociace se mu do těchto medailonů podařilo propašovat i jiné prvky devětsilské poetiky: zaoceánské parníky, mrakodrap, motivy dálek – Sfinga, římský obelisk, čínská pagoda, tovární komíny, vlajky i motiv rodiny – kolébku, dopisní obálku, to vše v abstrahovaných civilistických tvarech a barvách.⁴⁶

⁴⁴ Albert ILG/ Martin GERLACH: *Allegorien und Embleme*, Vídeň 1882 a pozdější doplňované reedice, k tomu viz též Lubomír KONEČNÝ: *Umění, pára a elektřina*, in: Marta OTTLOVÁ (ed.): *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, Praha 1988, 180-188.

⁴⁵ Karel SRP: *Okřídlený šíp*, in: ERBEN (pozn. 32) 99-113.

⁴⁶ ČAPEK (pozn. 42) 27-32; ZEMÁNEK (pozn. 42) 28-36.

Pokud bychom chtěli na meziválečnou stavební plastiku aplikovat měřítko formálního vývoje, kde by na počátku stály Gutfreundovy plastiky pro příborník Josefa Sochora z roku 1921, pak na jeho pomyslném konci by zřejmě mohla stát další realizace Zdeňka Pešánka – jeho konstruktivisticky vyhlížející *Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici v Praze* [24] (architekt František A. Libra). Na návrzích světelně-kinetické plastiky pro Edisonovu transformační stanici, situované na střeše šestimetrového bloku přiloženého k samotné budově stanice za kostelem sv. Jindřicha, Pešánek zřejmě pracoval již na přelomu let 1926 a 1927, aby ji pak musel v poměrně krátkém termínu během druhé poloviny roku 1929 a na počátku roku následujícího dovést do konečné projektové fáze. V konečné realizované variantě, vycházející ze staršího Pešánkova projektu *Pomníku letcům*, se aerodynamické ploché tvary se zaoblenými hranami vzájemně kříží a pronikají saturnickým prstencem spojeným spirálovitě stočenou křivkou s kulovitým objektem proniknutým objektem elektrického stožáru. Objekt symbolizoval „*praktické funkce elektrické energie, vysílané drátem ve spirálách kolem země-tělese vesmíru; sférická krása hyperboly snoubí se s tvrdou hmatatelnou skutečností mřížoví stožárů s izolátory, jimiž energii v drátech poutáme k povrchu země.*“⁴⁷ Jednalo se o oslavu elektřiny, která proměnila města v hvězdnou oblohu, a tato oslava byla konkretizována přeměnou elektrické energie na světlo, které ve večerních hodinách plastiku rozpohybovalo v pravidelných hodinových produkcích na principu světelně-kinetické akce s přesně stanoveným programem, vycházejícím z hudebních principů.⁴⁸

Aktuální témata

S šířením civilistních námětů pracujících lidí a výjevů z pracovního prostředí pronikaly do meziválečné stavební plastiky vedle odkazů na starší formální východiska i aktuální ikonografické motivy, populární u tehdejší nastupující generace

⁴⁷ citováno podle ZEMÁNEK (pozn. 42) 134.

⁴⁸ ibidem, 120-149.

kolem Devětsilu. Obě tyto složky se na některých stavbách a v díle některých umělců zajímavě mísí.

Příkladem odkazu na starší vzor Meunierova Monumentu práce je, vedle pozdějších Mařatkových soch pro portikus Úrazové pojišťovny dělnické (1929), sochařská výzdoba Domu odborů v Praze na Perštýně (architekt Alois Dryák, 1922) provedená sochařem Jaroslavem Brůhou, Suchardovým a Myslbekovým žákem na Akademii. Mohutný portikus na kubizujících pilastrech osadil čtyřmi civilistně podanými sedícími figurami *Horníka*, *Žnečky*, *Dělníka* a *Odboráře* [25], z nichž především postava horníka je formálním odkazem na podobně koncipovanou postavu odpočívajícího *Horníka* z Meunierova Monumentu práce [26]. Kromě těchto čtyř figur zdobí fasádu budovy soubor třiadvaceti figurativních klenáků vsazených do kordonové římsy nad okny. Každý klenák nese motiv jednoho zaměstnání, některých podaných civilistně, jiných v tradiční alegorické kompozici: alegorie *železničáře* – muž s nákladem jedoucí na okřídleném kole [27], nebo zejména v prostředí tehdejší Umělecké besedy oblíbený motiv *Rozsévačky* [28]. Kromě těchto obecnějších odkazů zde ale najdeme i motivy, které se zvolna stávaly v tehdejší umělecké produkci populárními a později se uplatní ve volné plastice: *Šofér* měnící pneumatiku [29], se kterou se o dva roky později setkáme v návrhu na sportovní cenu Bedřicha Stefana [30], nebo výjev z kavárenského prostředí [31], který později ve svých návrzích pro palác Riunione Adriatica di Sicurtà uplatnil Otto Gutfreund. Neméně významná je v celém souboru těchto Brůhových prací postava *Žnečky* [32], zachycené v okamžiku odpočinku, kdy si mne bolavé chodidlo. Pojetí této figury, poukazující na namáhavost každodenní dřiny, ji řadí někam na začátek řady, ve které brzy následují *Myčka* Jana Laudy (1923) [33] a *Země* Karla Pokorného (1925) [34], stěžejní díla české civilistní plastiky.

Vedle námětů z kaváren se stavební plastice nevyhnulo ani téma odpočinku popřípadě selanky v kuřáckém salonu. V jedné z nejrozsáhlejších realizací meziválečné stavební plastiky – sérii reliéfních vlysů v životní velikosti na průčelí bývalého Ústředního ředitelství Československé tabákové reže (architekt Alois Dryák, 1928) ve Slezské ulici, umístil sochař Josef Jiříkovský na závěr výjimečného cyklu sledujícího vývoj tabáku od zasazeného semínka až po konečnou konzumaci tabákových výrobků výjev z ulice, zachycující před trafikou stojící skupinu muže s dýmku, děvče počítající cigarety v krabičce a zamyšleného staršího muže

s doutníkem [35]. O něco odvážněji pak vyjádřil kuřáckou tematiku v nezvykle civilně podaných reliéfních výjevech z mříží určených pro interiér stejné budovy Jaroslav Horejc (1929) [36]. Zachytil zde nejen nedočkávané kuřáky v trafice, ale i poklidné domácí „pokoušeníčko“ se sklenkou alkoholu u krbu a výjev z kavárenského prostředí – číšníka nabízejícího dvěma slečnám cigarety.

Stejně tak do stavební plastiky pronikala aktuální tematika dálek a velkoměsta, která našla ikonické realizace v dílech Karla Dvořáka. Dálky reprezentovaly postavy námořníků a lodí. Nejznámější realizací tohoto typu je Dvořákův *Námořník* (1924) ze vstupu do pasáže paláce Riunione Adriatica di Sicurtà, reprezentující Adriatickou oblast a obchod [37]. V této souvislosti můžeme připomenout i v kontextu civilistní plastiky velmi pozdní reliéfy Josefa Fialy na bočních křídlech nádražní budovy v Olomouci (1936-1939), z nichž jeden představuje zemědělskou produkci Hané, zatímco druhý vyvolává představu exotických dálek v postavách železničářů a lokomotivy a námořníků v přístavu, troubících k odplutí [38].

Velkoměstské prostředí se naopak do této produkce promítalo takovými atributy jako je motiv mrakodrapu, automobilu, kina nejpersvědčivěji zpracované v Dvořákově postavě *Kamelota* (1925) [39] na průčelí Obchodní školy v Praze na Vinohradech, případně v Pešánkových asociativních odkazech z medailonů Ředitelství pošt a telegrafů v Brně.

Výjimečně se ve stavební plastice setkáme s portrétem. V civilistním tvarosloví, jak se tento žánr rozvíjel od Gutfreundova autoportrétu z roku 1919, je ojedinělým zasazení portrétní busty *Cyrila Bartoně z Dobenína* [40] na fasádu jeho náchodského domu postaveného v letech 1929-1931 podle projektu Otakara Novotného. Autorem busty i další sochařské výzdoby fasády je Karel Dvořák. Tato výzdoba je zajímavá i z formálního hlediska. Dvořák v ní upustil od civilistních oblých tvarů a přiklonil se, snad v souvislosti s plochou fasádou domu s velkými skleněnými plochami, k dekorativnímu zploštění alegorických figur [41]. Paradoxně se tak ale přiblížil k formálním principům, které jsou charakteristické pro Gutfreundovy plastiky z období hledání civilistního východiska na přelomu let 1919 a 1920⁴⁹.

⁴⁹ KROUTVOR (pozn. 29) nepag.

Oficiální témata

Vedle těchto neoficiálních témat pronikala do stavební plastiky samozřejmě i oficiální ideologie mladého státu. Velice zajímavým příkladem interpretace mladé republiky v médiu stavební plastiky jsou dva reliéfní vlysy Karla Dvořáka na fasádě bývalé Brněnské banky na rohu Jindřišské a Panské ulice v Praze, postavené v roce 1923 podle projektu Josefa Gočára. Na první pohled se může zdát, že vlysy prostě jen představují běžné náměty průmyslu a zemědělství, ústící do alegorie spořivosti. Při bližším zkoumání však odhalíme, že vlys vlastně představuje alegorickou mapu Československé republiky s činnostmi charakteristickými pro jednotlivé regiony. Na vlysu s průmyslovými náměty [42] tak vidíme havíře a hutníky (kováře), představující Slezsko nebo Kladenskou oblast či skláře zastupující severočeské regiony. Na vlysu se zemědělskými výjevy [43] vidíme vesničany s koněm na pozadí barokních štítů jihočeských vesniček nebo ženu stloukající máslo a muže s motykou na pozadí slovenského kříže. Upoutá nás také ústřední akcentovaná postava průmyslového vlysu, muž s homolí cukru. Jeho ústřední pozici pochopíme, když si uvědomíme stěžejní úlohu, kterou cukrovarnictví hrálo pro ekonomiku rodícího se státu, kdy nedostatek zlatých rezerv nutil platit zahraniční pohledávky cukrem. Kromě toho bylo Československo v této době ve světě na prvním místě v exportu cukru. Tato situace se mimo jiné odrazila například i v jednom z návrhů na nové mince Otakara Španiela z roku 1920 [44].⁵⁰

Republikánským motivem par excellence bylo samozřejmě zobrazení Vlasti či Republiky – ženské postavy s tradičním atributem frygické čapky. Zde patrně můžeme rozlišovat mezi Republikou a širěji chápanou Vlastí, která bývá zobrazena bez frygické čapky. Typickými příklady tohoto tématu je ústřední postava Gutfreundova vlysu Legiobanky nebo alegorického reliéfu *Republiky* určeného pro síň bytové kultury na Mezinárodní výstavě v Paříži 1925 od téhož autora. Často se pak tato alegorická postava objevuje u Karla Dvořáka, kde se s typickým gestem otevřené náruče stala až určitým poznávacím znakem jeho díla. Ve stavební plastice ji uplatnil nad vstupem do pasáže paláce Riunione Adriatica di Sicurtà [45]. Později se objevila v jeho pomníkové tvorbě v postavě mladé dívky z *Pomníku padlým pro Père Lachaise v Paříži* (1934) a také v sousoší sv. Cyrila a Metoděje pro Karlův most (1935).

⁵⁰ Zdeněk KÁRNÍK: *České země v éře První republiky (1918-1938) I.*, Praha 2000, 226-260.

Nejčastějšími postavami, shlížejícími na nás z fasád jsou však dělníci, horníci, řemeslníci, zemědělci a občas je doplňuje zástupce inteligence. Složení této skupiny se většinou liší podle lokálních zdrojů prosperity. Na Ostravsku jsou to především horníci a hutníci [46], na Třeboňsku rybář, ve Východních Čechách zaměstnanci textilního průmyslu [47] a řada dalších regionálních variant.⁵¹ V Praze, u ústředních úřadů, jsou to pak většinou zástupci dělníků, zemědělců, horníků a inteligence, jako představitelů nejdůležitějších oblastí výroby a správy, jak bylo patrné například z výzdoby portálu Domu odborů, ale příkladů se najde více [48]. Mohou rovněž představovat jednotlivé regiony, jak bylo ukázáno na příkladu Brněnské banky. Na roli dělníků a dalších pracujících byl v prostředí První republiky kladen obzvláštní důraz. Vojtěch Lahoda pozici dělníka v tehdejší výtvarné produkci charakterizuje takto: „ ...viděli v dělníkovi hrdinu nového života, který v chrámu práce – v továrně – vydělává na chléb svůj vezdejší. Pro další byl dělník mesiášem nové společnosti. Práce dělníka, to nebyla jen „nadhodnota“ Marxova, ale také rituál krásy a dovednosti, obřad nového lidství a nové společnosti...“⁵²

Československo se řadilo k zemím s vysokým stupněm proletarizace. Sociální situace po skončení první světové války nebyla dobrá a hospodářství, zaměřené na válečnou výrobu, bylo v krizi (i v mezinárodním měřítku), hrozila inflace, hlad, rostla nezaměstnanost. Stávky a demonstrace byly častým jevem. Ani úspěšné snahy státu o posílení měny nevedly ke konkrétnímu zlepšení situace dělníků. V prosinci roku 1920 sociální nepokoje vyvrcholily v nevydařeném pokusu o komunistický převrat. Na druhé straně stát si byl této neutěšené situace vědom, ale za daných hospodářských a sociálních poměrů se situace dala jen pomalu zlepšovat a většina přijatých opatření přinášela ovoce až s odstupem, což sociální napětí udržovalo⁵³.

Dělník byl ale stále záštitou prosperity státu a stát (nebo kterákoliv jiná instituce), umístěním jeho sochy na fasádu úřadu dával najevo, že si je této jeho role vědom. Role dělníků a všech pracujících se navíc stala jedním z častých témat oficiální ideologie. Může se zdát, jako by se stát přes svoje instituce a jejich výzdobu chtěl

⁵¹ K ikonografii stavební plastiky v Ostravě viz ŠTASTNÁ (pozn. 5)

⁵² LAHODA (pozn.38) 96.

⁵³ KÁRNÍK (pozn. 50) 80-83, 220-238.

alespoň touto cestou pracujícím lidem přiblížit, jako by je ujišťoval, že i v tak těžkých dobách je tu pro ně a s nimi.

TGM a dělník

Důležitou postavou takto směřované státní ideologie byl především Tomáš Garrigue Masaryk, který ze své pozice prezidenta nového státu toto pojetí vztahu státu a pracujících často formuloval. Demokratický stát a demokracii jako takovou Masaryk charakterizoval nejen jako *„ideál politický, je i sociální a hospodářský .. .v republice, v demokracii nesmí být možné, aby jednotlivci nebo stavy vykořisťovali své spoluobčany – v demokracii člověk člověku nesmí být prostředkem. Ta přirozená rozmanitost musí být uspořádána dělbou a hierarchií funkcí a práce.“*⁵⁴ A na jiném místě: *„Vláda demokracie, to bude vláda z lidu, lidem a pro lid.“*⁵⁵

*„Já přijímám krásný a slavnostní slib...., že vy všichni dělníci, uvědoměli socialisté, budete věrně stát na stráži naší republiky....“*⁵⁶ K dělníkům se jinde vyjádřil: *„Je pravda, vyšel jsem z vás a také jsem nikdy nedělal a necítil valného rozdílu mezi prací kladivem a perem.“*⁵⁷ Úlohu pracujících při budování státu charakterizoval takto: *„...po stránce technické i po stránce sociální – já jsem vždycky měl to přesvědčení – zemědělci – i dělníci spolu souvisejí úže, než se obvykle předpokládává. Je jistě na jedné i na druhé straně práce, která je spojena s úsilím o zvelebení vlastního stavu. A konečně na té práci je vybudována celá naše republika. My jsme národ pracovníků a dělníků.“*⁵⁸ *„Zdůraznili jste a znova vytyčili náš národní program lidskosti a spravedlnosti – spravedlnosti nejen národní, nýbrž také sociální. Hájím tohoto programu už dávno a smím povědět, že jsem se jím také prakticky řídil. Nikdy jsem nezapomněl, že jsem vyšel z řad dělnických, vždycky jsem cítil povinnost být spolupracovníkem všech pracovníků národa, pracovníků a dělníků. Děkuji vám za vaši lásku a oddanost k naší republice a k demokracii; je podmínkou dalšího vývoje*

⁵⁴ Karel ČAPEK: Hovory s TGM, Praha 1990, 328-329

⁵⁵ Tomáš Garrigue MASARYK: Cesta demokracie I, Praha 2003, 22

⁵⁶ ibidem, 127

⁵⁷ ibidem, 168

⁵⁸ idem: Cesta demokracie II, Praha 2007, 137

všech občanských svobod a obzvláště té sociální spravedlnosti.“⁵⁹ Obdobně posuzoval nové republikánské zřízení a roli každého občana v něm i další hradní ideolog, Jiří Stanislav Guth-Jarkovský: „...Každý občan jest pro vlast stejně důležit, jen když počestně vyplňuje svoje místo ve společnosti, byť to bylo i místo sebe skromnější. Jenom tam, kde poslední z posledních vykonává svou práci a svou povinnost, lze mluvit o spořádanosti,... To možno jenom tenkrát, když každý si jest vědom své povinnosti a své zodpovědnosti, a právě tyto dva pocity jsou známkou státní vyspělosti občanstva. A zodpovědnost mají netoliko ti, kdož řídí kormidlo lodí, ale i poslední sluha...Nejsou-li právě tito drobní, malí a neviditelní pracovníci nejvíce zodpovědni za rozkvět své vlasti?...“⁶⁰ V kontextu těchto oficiálních stanovisek pak jistě nemůžeme považovat za náhodné, že například článek *Masaryk a umění* Oskara Buttera ve Volných směrech byl ilustrován fotografiemi Gutfreundových plastik *Obchod* a *Průmysl* a reliéfu *Republika*.⁶¹

Tradiční alegorie

Vedle civilistních a legionářských námětů přetrvával v meziválečné stavební plastice i proud vyjadřující se jazykem tradičních alegorií, navazující na ustálenou tradici komponování alegorických figur. Tato linie se nejčastěji uplatňovala tam, kde i architektura volila klasicizující formy, skrze něž odkazovala k antickým demokratickým ideálům. Za všechny příklady zde uvádím jen několik nejcharakterističtějších, jejichž stylová východiska se pohybují od neoklasicistních tendencí až po stylizované figury ovlivněné proudem art deco. Bezesporu sem patří šest figur *alegorií věd a umění* [49] Ladislava Kofránka z portiku Městské knihovny v Praze, postavené podle projektu architekta Františka Roitha roku 1928. K linii ovlivněné art deco patří celá řada realizací Jaroslava Horejce, za všechny uvedme snad jen alegorické figury [50] z budov Ministerstva sociální péče a zdravotnictví (1931) pod Emauzy, jejichž architektem byl Bohumil Hübschmann. Samostatnou kapitolou pak je v tomto období kritizovaná bohatá výzdoba klasicistní budovy bývalého Ministerstva obchodu v ulici Na Františku, jejímž architektem byl Josef

⁵⁹ ibidem, 307

⁶⁰ Jiří GUTH-JARKOVSKÝ: Mladému republikánu, in: Umělecký almanach legionářský, Praha 1921-1922, 189.

⁶¹ Oskar BUTTER: Masaryk a umění, in: Volné směry XXIII, Praha 1924-1925, 253-274.

Fanta a jejíž stavba probíhala mezi léty 1925 a 1932. Autory sochařské výzdoby byli Čeněk Vosmík a Josef Paukert.⁶²

K inspiraci neoklasicistními robustními figurami Pabla Picassa se hlásí čtyři ženské alegorie představující různá odvětví zemědělské práce – *Lesnictví, Obilnářství, Pěstevectví a Ovocnářství a zelinářství* z portiku Ministerstva zemědělství, které do architektury Františka Roitha usadil roku 1932 Jaroslav Brůha [51].

Nezvykle svým zasazením do strohé funkcionalistické architektury Josefa Gočára, působí klasicizující alegorický reliéfní vlys Bedřicha Stefana nad vstupem Ředitelství státních drah v Hradci Králové (1933) [52]. Reliéf představuje důležitou roli železnice pro dálkový obchod s lokálními průmyslovými i zemědělskými produkty, které je schopna rozvážet prakticky po celé zeměkouli. V symetricky rozvržené kompozici Stefan použil svůj oblíbený motiv kontrapozice sedících postav.⁶³

Spojením alegorické figury Času a realisticky podané postavy horníka pracujícího ve sloji je výjimečný reliéf *Stvoření uhlí* [53], který osadil do fasády bývalého ředitelství Severních drah a dolů Jan Lauda už na konci námi sledované epochy, v roce 1940. Pásový žulový reliéf je nezvyklý už svými rozměry 140 cm x 19 m. Představuje ženu-Čas ukládající do země kapradinu z níž je stvořeno uhlí, které dobývá horník ležící v úzké štole. Lauda zde poeticky spojuje něžný ženský ideální prvek s drsnou realitou práce pod zemí, kdy se obě figury stýkají v takřka abstraktní struktuře vznikajícího uhlí.⁶⁴

Československý pavilon na Mezinárodní výstavě dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925

Akcí, která prakticky celou první polovinu dvacátých let zaměstnávala přední představitele československé umělecké scény, byla československá prezentace na Mezinárodní výstavě dekorativních a průmyslových umění v Paříži roku 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris). Pro

⁶² Rostislav ŠVÁCHA: čp. 1039/I, in: Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy – Staré město Josefov, Praha 1996, 528-529.

⁶³ Zdeněk LUKEŠ/ Pavel PANOCH: Architektonické dílo Josefa Gočára, in: : Zdeněk LUKEŠ (ed.): Josef Gočár, Praha 2010, 198; KOTALÍK (pozn. 28) 350; Marie HOVORKOVÁ: Bedřich Stefan (kat. výst.), Praha 1980, nepag.

⁶⁴ TOMEŠ (pozn. 33) 23-25; ŠŤASTNÁ (pozn. 5) 52-53; Silvie NOVOTNÁ: Jan Lauda (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2010, 57-59.

mladý stát to byla po necelých sedmi letech jeho samostatné existence jedna z prvních příležitostí prezentovat se před celým světem svým novým, národním uměleckým průmyslem jako vyspělý moderní stát. Tuto příležitost správně postřehli představitelé státu a do celé akce brzy byla zainteresována celá řada ministerstev a organizací (MŠNO, Ministerstvo zahraničních věcí, Ministerstvo obchodu, Zemská správa politická v Praze). Za MŠNO spadal největší díl zodpovědnosti za celkovou koncepci a řádný průběh příprav na historiky umění sekčního šéfa Zdeňka Wirtha a odborového radu V. V. Štecha, který byl ustanoven generálním sekretářem umělecké sekce.⁶⁵ Architektura československého pavilonu, situovaného nedaleko Louvru na nábřeží Seiny, byla svěřena Josefu Gočárovi, který, inspirován holandskou architekturou, zvolil poměrně prostou fasádu z režného zdiva a pohledového betonu s výrazným uplatněním okenních otvorů, tak aby vynikly barevné vitraje. V přízemí se nacházela síň uměleckého průmyslu, v patře reprezentativní interiér Umělecko-průmyslové školy navržený architektem Pavlem Janákem.⁶⁶ V exteriéru i interiéru se uplatnila celá řada plastik. Středový pilíř kýlovitě skoseného průčelí vynášel do výšky plastiku *Vítěze* Jana Štursy [54]. Motiv mladého jinocha v prudkém rozletu s lipovou ratolestí v pozdvížené ruce, který se osamostatnil ze Štursova *Pomníku Svatopluka Čecha* na Královských Vinohradech dokončeného roku 1924, takto vytržen z původního kontextu symbolizoval vítězství osvobozeného národa obrozeného po třistaletém útisku.⁶⁷ U paty pilíře nesoucího genia *Vítězství* se nacházel monumentální reliéf československého znaku z umělého kamene, provedený Ottou Gutfreundem. Před zadním průčelím byla předsunuta plastika *Sluneční paprsek* (*Sun Beam*) Otakara Švece z roku 1924 [55], vrcholné civilistní dílo tohoto sochaře vzešlé ze soutěžního návrhu na sportovní cenu, zachycující bravurním způsobem dynamický pohyb jezdce na motocyklu, která do poměrně statického světa Gutfreundových a jím ovlivněných civilistních plastik vnesla nebývalý zájem o výrazný pohyb, podporovaný v té době módním zájmem o sport.⁶⁸ Do interiéru se vcházelo vstupní síní, v níž byla při patě mezi vitrajovými okny s emblémy řemesel

⁶⁵ Vilém DVOŘÁK: Catalogue Officiel de la Section Tchécoslovaque - Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris 1925, Praha 1925, 7

⁶⁶ LUKEŠ/PANOCH (pozn. 63) 124-125

⁶⁷ Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008, 169-171; k tomuto motivu viz též Rudolf MEDEK: *Lví srdce – Básně 1914 – 1918*, Praha 1919, 18-20

⁶⁸ Petr WITTLICH: Otakar Švec, Praha 1959, 6

navrženými Františkem Kyselou, u schodiště do patra umístěna bronzová polopostava T. G. Masaryka od Jana Štursy. V ústředním sálu přízemí – Síni uměleckého průmyslu, rozvržené Gočárem, zabírala, mezi několika vitrínami s příklady různých oborů československého uměleckého řemesla po stranách sálu, ústřední místo skleněná fontána navržená Pavlem Janákem. V čele sálu, naproti vstupu, vítal návštěvníka rozměrný reliéf (190 x 250 cm) nad fontánou, jehož autorem je Jan Lauda. Reliéf znázorňuje dva medvědy [56], provedený je v barevné majolice a Lauda v něm zúročil svůj dlouhotrvající zájem o zvířecí tematiku. Většina badatelů toto dílo přechází s tím, že se jednalo pouze o dekorativní plastiku bez hlubšího významu.⁶⁹ Přesto myslím, že můžeme v souvislosti s tímto dílem zmínit několik faktů, které mohou jeho význam posunout do poněkud hlubší roviny. Předně je třeba připomenout, že koncepce pavilonu jako celku i v jednotlivostech byla podřízena pevně stanovenému programu, který chtěl na prezentovaných exponátech představit, řečeno slovy ředitele Umělecko-průmyslového muzea a důležitého muže v pozadí příprav československé účasti na pařížské výstavě Karla Heraina: „...obraz československého národního života ... Nepovezeme do Paříže obchodní zboží, nýbrž obraz národní duše, rozluštění k hádance, kterou se světu dosud jeví naše existence a boj o bytí a svobodu.“⁷⁰ A dále pokračuje: „...čsl. státní pavilon ...možno už předem prozradit, že i zevní vzhled jeho má býti účelným a propagačně symbolickým...Mezinárodní veřejnost...bude hledati také v našem výtvarném projevu užitékovém odezvu oněch velkých činů, jimiž se zapsalo československé jméno slavně do análů světové války...“⁷¹ Kromě těchto více méně obecných frází je ale potřeba také připomenout fakt, že motiv medvědů byl v tehdejší Československu nositelem dvou poměrně zásadních asociací. První je odkaz na heraldické zvíře Zakarpatské Ukrajiny, čerstvé součásti Československé republiky[57]. Druhý je odkaz na sibiřskou anabázi československých legií, které s sebou několik medvědů dokonce přivezly do vlasti a věnovaly je prezidentu Masarykovi.⁷² Medvěd se stal

⁶⁹ TOMEŠ (pozn. 33) 16; NOVOTNÁ: (pozn. 64) 47, 80.

⁷⁰ Karel HERAIN: Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, in: Drobné umění V, 1924, 87.

⁷¹ ibidem, 219-220 a idem: Před zahájením výstavy v Paříži, in: Drobné umění – Výtvarné snahy VI, Praha 1925, 1-3.

⁷² Arnošt CACHMAJSTR: Míša a Chodá – povídka o dvou medvídčích, které legionáři přivezli ze Sibiře, Praha 1936; Dalibor VÁCHA: Ostrovy v bouři, Českoslovenští legionáři a všednost let válečných 1918 –

určitým symbolem této části zahraničního odboje a pronikl i do výtvarných děl spjatých s legiemi, jako je například jedna ze Štursových hlavic Legiobanky [58]. V tomto kontextu můžeme medvěda chápat i jako určitý doklad vazeb mezi legionáři a prezidentem Masarykem. V souvislosti s touto Laudovou realizací můžeme také připomenout jeho další dvě díla určená pro reprezentaci Československa na mezinárodních výstavách, a to sochu *Život v republice* v expozici Umělecko-průmyslové školy v rámci Krejcarova Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě v Paříži 1937 a dále expresivní plastiku opět se zvířecím námětem vytvořenou v roce 1939 společně s malířem Janem Bauchem *Přepadení Československa* pro Československý pavilon na mezinárodní výstavě v New Yorku. Obě tato díla jsou přednostně nositeli specifické zásadní symboliky než jen dekorativního účelu. I to by svědčilo pro hlubší význam těchto *Medvědů*. To vše ovšem zůstává bez potřebných pramenů jen v rovině hypotézy, přesto ale můžeme konstatovat, že pokud by skutečně Laudův reliéf byl nositelem některé z výše uvedených konotací, nijak by se nevymykal z celkové ikonografické koncepce pavilonu, právě naopak.

V patře pavilonu se nacházel *Interiér Umělecko-průmyslové školy* [59] navržený Pavlem Janákem jako reprezentační místnost, jež měla být podle původního záměru ještě z roku 1921, za níž stál opět V. V. Štech, po skončení výstavy rozmontována a převezena se všemi detaily do Prahy, kde měla být instalována jako reprezentační pokoj na Pražském hradě v prezidiu ministerské rady, později kabinetu ministra Edvarda Beneše. Janák navíc dostal za úkol navrhnout interiér takovým způsobem, aby dal co největší prostor pro realizaci prací ostatních ateliérů, přičemž všechny návrhy výzdoby podléhaly schválení ministerské komise MŠNO. Tyto podmínky a požadavky vedly zainteresované umělce – profesory Umělecko-průmyslové školy k vytvoření specifického ikonografického programu, který měl na jedné straně samozřejmě představit školu a na ní vyučované obory jako takové, na straně druhé ale měl být v maximální míře nositelem základních idejí a motivů, podávajících ideální obraz bohatství a kvalit československého státu, hodných mezinárodní pozornosti, aby dostatečně splňoval reprezentativní požadavky, kladené na

1920 (diplomová práce na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích) Českých Budějovicích 2006, 35, 88, 160.

ministerský kabinet. Ikonografický program celého dekorativně až předimenzovaného interiéru se tedy zaměřil na představení bohatství a jeho přírodních zdrojů, které území Československa nabízelo a které nacházely využití ve všech možných odvětvích lidské práce a v uměleckém průmyslu především. Dvanáct reliéfů, navržených a vyřezaných ve speciální škole profesora Bohumila Kafky, zdobících první portál a jeho ostění představovalo *Práci a vědění – Pivovarnictví – Řepařství – Lnářství – Zemědělství – Sklářství – Kovoprůmysl – Dřevařství – Hornictví* a dále *Literaturu a hudbu – Vědu lékařskou a právníkou – Vědu strojnickou a chemickou – Malířství a architekturu*. Druhý portál, podobně pojatý a zpracovaný v ateliéru profesora Drahoňovského, nesl čtyři reliéfy zobrazující hlavní hospodářské produkty Československa: *Obilí – Chmel – Len – Cukrovku*. Lizény, členící stěny sálu, provedené v ateliérech profesorů Karla Štipla a Štefana Zálešáka, nesly řezby líčící užitkové rostlinstvo Československa a jeho zpracování. Z ateliéru profesora Drahoňovského vyšlo padesát jedna festonů rovněž s rostlinnými motivy. Dekorativní zpracování se nevyhnulo ani stropu. Na sto třiceti sedmi malovaných kazetách mohli návštěvníci obdivovat typickou československou květenu podle návrhů žáků všeobecné školy V. H. Brunnera. Vrcholem interiéru, dominujícím celému prostoru, však byl cyklus osmi velkých a deseti menších gobelínů, provedených v dílnách Marie Teinitzerové podle návrhů profesora Františka Kysely. Ten ve svých návrzích, v pro něj typické expresivní kresbě, zpracoval inovativním způsobem, kdy přešel od plošné soustavy k prostorovému řešení, alegorie československých uměleckých řemesel: *Zlatnictví – Truhlářství – Tiskařství – Hrnčířství – Sklářství – Malířství pokojů – Ciselérství – Tkalcovství – Knihvazačství* [60]. Do zeměpisného kontextu Československé republiky pak celou výzdobu uváděl ručně vázaný rozměrný koberec (12 x 9 m) představující symbolickou mapu republiky s význačnými městy, řekami a charakteristickým zaměstnáním jednotlivých krajů. Koberec podle návrhu Jaroslava Beneše provedl Jedličkův ústav. Sál byl osvětlován čtyřmi skleněnými lustry navrženými Pavlem Janákem, doplněnými osmi stylizovanými bronzovými figurami *Umění* modelovanými Jaroslavem Horejcem.⁷³ Dotvořen ještě masivním

⁷³ AHMP, fond VŠUP, inv.č. 356, kart.44; NA, fond MŠNO, inv. č. 1466, sign. I, kart. 854; Vilém DVOŘÁK: Gobeliny umělecko-průmyslové školy v Praze na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži 1925, in: Výtvarná práce IV, 1926, 79-82; idem (pozn. 65) 19-21. K dalším osudům interiéru a jeho vybavení po skončení výstavy a jeho převezení do Prahy viz. NA, fond MŠNO, inv. č. 995, sign. 22 II, kart. 412.

rondokubistickým nábytkem, představoval tento interiér ojedinělý gesamtkunstwerk ve stylu art deco mísícího se s prvky národního slohu, zakomponovanými například ve formě zobrazeného vybavení dílen v pracovních výjevech Kyselových gobelínů.

Celý pavilon „*přísně oficiálního charakteru*“ s plastikou Štursova Vítěze na průčelí a třičtvrteční figurou *Presidenta Masaryka* ve foyer, se Švecovým *Slunečním paprskem*, pečlivě koncipovanou a vybranou výzdobou *Reprezentačního sálu a celou* řadou dalších děl instalovaných v rámci expozice a ve vitrínách v obou sálech měl návštěvníky mezinárodní výstavy přesvědčit o tom, že mladý, znovuzrozený československý národ, tak je se nově zformoval po dlouhé době útlaku, žije v moderním, technicky vyspělém státě, bohatém na suroviny všeho druhu, které je schopen sám zpracovávat, a navíc je schopen výrobkům, které produkuje, dát krásnou formu ve svém vlastním specifickém národním stylu. Tento obraz byl ještě doplněn Gutfreundovým vlysem z pálené hlíny (91 x 265 cm) [61], instalovaném v centrální síni moderní bytové kultury v Pavilonu 8, který podával v civilistně idealizované rovině pečlivě studovaný obraz Československa jako mladé republiky (figura uprostřed), která vedle práce v průmyslu i zemědělství je schopna poskytnout svým občanům kromě klidu domova v rodinném kruhu i vzdělávání a výchovu budoucích generací.⁷⁴

⁷⁴ Vilém DVOŘÁK?: Mezinárodní výstava moderních umění dekorativních a průmyslových v Paříži 1925, Praha 1924, 4; DVOŘÁK (pozn. 65) 39; Jiří ŠETLÍK: Soupisový katalog sochařského díla, in: ERBEN (pozn. 32) 254-255, kat. č. 284-285; idem (pozn. 18) 284-285.

Legionářský okruh

Vedle civilistního námětového okruhu, zaměřeného na pracovní výjevy se ve značné míře v prvorepublikovém prostředí prosazoval tematický okruh spjatý s československými legiemi. Umělecká produkce kodifikovala základní ikonografické typy už během války ať už ve volné tvorbě legionářů, nebo v rámci propagačně zacílené produkce, jak ji známe například z plakátové a pohlednicové produkce Vojtěch Preissiga. Už v těchto iniciačních dílech se začíná ustalovat umělecky zpracovaná ideologie rodícího se státu a jeho mýtů. Tyto trendy jsou politickou reprezentací vnímány a již během války vznikají snahy o uchování tohoto fondu pro pozdější výzkum a propagandistické využití. Po návratu legionářů do vlasti vyvstala potřeba sdělit jejich poselství široké veřejnosti tak, aby se s jejich pohnutkami a ideály mohla identifikovat. Důležitým principem tohoto procesu sdělování bylo jeho zobecňování od konkrétních osudů jednotlivce k vytváření určitých obecnějších typů. Ty pak mohly nejnázorněji zprostředkovat legionářský mýtus zrození vlasti z hrdinsky prolité krve dobrovolníků.

Legiobanka

Nejprve se tato ideologie začala šířit ve formě pomníků padlým prakticky do všech československých obcí a měst a brzy se dočkala i monumentálních realizací v architektuře. Jednou z prvních staveb, na které se legionářské téma projevilo zásadním způsobem byla Banka Československých Legií (Legiobanka), navržená a postavená v letech 1921 až 1923 podle projektu architekta Josefa Gočára.⁷⁵ Legiobanka byla zřízena v listopadu 1919 v Irkutsku z Centromise a Vojenské spořitelny, které měly na starost zajištění evakuace legionářů z Ruska a správu jejich finančních záležitostí (žoldu apod.). Brzy po svém usazení na československém trhu začala zřizovat své pobočky a brzy se stala úspěšným bankovním subjektem, který potřeboval náležitě reprezentativní budovu v centru hlavního města.⁷⁶ První projekt pětipatrové budovy navrhl Josef Gočár v roce 1921 a v následujícím roce jej ještě

⁷⁵ LUKEŠ/ PANOCH (pozn. 63) 94-103.

⁷⁶ Daniela BRÁDLEROVÁ: Banka československých legií v letech 1920-1925, in Jan T. ŠTEFAN / Tomáš KREJČÍK (ed.): Peníze v proměnách času, Ostrava 1998, 145-155.

obhájil v užší soutěži. Pětiosé průčelí, pojaté v národním stylu (někdy zvaném též rondokubismus, styl legiobanky či třetí kubistický styl), je bohatě plasticky a barevně členěno vysokým řádem polosloupů a půlkruhovými segmenty okenních parapetů a zakončeno je mohutnou římsou, na níž dosedá mansardové patro kryté měděným plechem. Přízemí a první patro jsou rozčleněny na způsob triumfálního oblouku, kde čtyři polosloupky z bílého a červeného kamene zakončené masivními figurativními hlavicemi, které nesou architráv s narativním vlysem. Čtyři figurální hlavice představují v polopostavách legionářů čtyři významné bitvy, respektive fronty, na nichž českoslovenští legionáři bojovali a kudy prošli (*Doss-Alto – Piave – Amerika, Zborov, Na magistrále, Terron – Vouziers*)[62]. Hlavice jsou dílem Jana Štursy. Vlys, jehož autorem je Otto Gutfreund, představuje epický výjev *Návratu legionářů do vlasti* [63]. Jiří Šetlík uvádí, že hlavice i vlys měl původně koncipovat jen Otto Gutfreund, Gočár však později úkol rozdělil mezi oba sochaře. Na bohatém dekorativním interiéru se podílel František Kysela.⁷⁷

Obě tato díla, soubor Štursových hlavic i Gutfreundův vlys představují vrcholné realizace jak v rámci tvorby obou umělců, tak i v celku českého meziválečného sochařství. K civilistnímu vlysu *Návrat legií*, (132 x 1126 cm), na němž Otto Gutfreund pracoval mezi léty 1921 a 1923 a jehož uzavřené, oble modelované formy, rytmicky uspořádané v poklidném rytmu jako by rezonovaly s plasticky členěnou fasádou banky a zároveň byly svou sdělností určitou protiváhou k abstraktním formám rondokubistického průčelí, máme dochován jedinečný pramen – rukopisnou „Důvodovou zprávu k pojetí vlysu pro Legiobanku“ z konce roku 1921, v níž sochař pro investora líčí symbolický význam provázaných výjevů.⁷⁸ Ústřední postavou je zde žena – Vlast, která s rozevřenou náručí vítá legionáře navracející se ke svým rodinám a práci. Po její levici odebírá postava Míru legionáři zbraň, po pravici Práce předává legionáři lopatu a krumpáč. Po obou stranách pak navazují motivy vítání a návratu jak domů – k matce a ženě a dětem, tak i do společenského života – sokol

⁷⁷ LUKEŠ/PANOCH (pozn. 63) 94-103; Rostislav ŠVÁCHA: Lomené, hranaté a obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911 -1923, Praha, 2000, 194-196; ŠETLÍK (pozn. 18) 259-260, 279-280; HNÍDKOVÁ(pozn. 27) 81-83.

⁷⁸ ŠETLÍK (pozn. 18) 243-244.

v kroji, představující oficiální uvítání, vlys je na obou stranách zakončen výjevy oplakávání těch, kteří se nevrátili.⁷⁹

Celý reliéf vystupuje z hladkého podkladu, nerušeného zbytečnými konkretizujícími detaily a přenáší tak výjev do jakési ideální roviny, kterou můžeme chápat jako odkaz na idealisticky viděné a interpretované prostředí mladého demokratického státu, který si je vědom zásluh svého zahraničního vojska a svým vracejícím synům na oplátku nabízí práci, která jediná je zárukou společné prosperity a štěstí. Důležitý je zde také několikrát zopakovaný motiv rodiny a „uzavřeného domova“, kterým je silný stát oporou a které jsou na oplátku zárukou dalšího pokračování státu. Svůj zájem o motiv uzavřenosti domova rodiny Gutfreund později nejpřesvědčivěji vyjádří v plastickém sousoší *Rodina* z roku 1925.

Zajímavý problém pro uměleckohistorické bádání představuje soubor čtyř vysokých figurativních hlavic, jejichž autorem je Jan Štursa. Známý jsou jeho přípravné kresby i modely [64], na nichž zpočátku volil tradičnější alegorické řešení dynamicky pojatých ženských figur, Válečných furií se zbraněmi a trubkami, načrtnutých v rychlé expresivní kresbě a následně převedených i do prvních plastických skic. Na počátku roku 1922 však následoval prudký odklon k dramaticky veristickému podání konkrétních vojáků symbolizujících jednotlivá místa bojů, podaných v expresivních polofigurách bojujících i umírajících legionářů v charakteristických uniformách. Tento přechod badatelé chápou jako příklon k sevřenějšímu pojetí, případně jej vysvětlují jako usměrnění k realističtějšímu pochopení zadání. Objevil se ale také názor, že je za tímto obratem třeba hledat přizpůsobení se architektovu zadání.⁸⁰ Dlouhé tápání a hledání však spíš svědčí o nejednoznačnosti Gočárovy úlohy, proč by jinak Štursa ztrácel čas a energii a přivedl původní ideu až k plastickým náčrtům, kdyby měl v zadání od počátku jasno. Odpověď na tuto otázku nám poskytuje diář historika umění V. V. Štecha z roku 1922, kde si k datu pondělí 16. ledna poznamenal: „...Štursa na můj popud změnil čtyři karyatidy pro dům Legiobanky. Na místě čtyř ideálních žen (čtyři macatý ženský, který by mohly představovat také Drama, Operu, Tanec a ne válku jsem mu řekl) dělá čtyři vojenské výjevy. Byl jsi na vojně, prožil si to

⁷⁹ ibidem.

⁸⁰ Jiří MAŠÍN: Jan Štursa 1880-1925 geneze díla, Praha 1981, 48; WITTLICH (pozn. 67) 160-162; KOTALÍK (pozn. 28) 325.

*a teď děláš lhostejné alegorie, do kterých nikomu nic není. Trochu života a lidského citu v tom musí být.*⁸¹

Podpořen tímto impulzem se přes počáteční řešení se dvěma polopostavami vojáků pro každou hlavici Štursa brzy dopracoval k dynamičtější a plastičtější konečné verzi se třemi figurami, kterým vdechl výrazné expresivní kvality, podpořené i bohatou gestikulací a překrýváním figur. Monumentální účín ještě podpořil realistickým ztvárněním uniforem a především zbraní, k čemuž mu posloužila výstroj zapůjčená z Památníku odboje.⁸² Rozvržením na čtyři základní typy zobrazení jednotlivých složek zahraničního odboje – zborovského, francouzského, italského a sibiřského legionáře v jejich typických uniformách s charakteristickými pokrývkami hlavy navíc prakticky kodifikoval základní zobrazovací figury, se kterými se v tomto složení pak setkáme na celé řadě pomníku a realizací v architektuře.

Legio-centro-záložna

Další pražskou stavbou, na jejíž fasádě se uplatnila legionářská tematika, i když v poněkud jiném pojetí je budova bývalé Ústřední záložny Družiny československých legionářů v Praze (tzv. Legio-centro-záložna) v Myslíkově ulici, která sloužila drobným střadatelům, zejména z řad legionářů a dostavena byla v roce 1924. Na sochařské výzdobě této poměrně mohutné šestipodlažní stavby o čtrnácti osách do Myslíkovy ulice a osmi osách do Náplavní ulice, se skoseným nárožím, se podíleli tři sochaři (legionáři) – Karel Kotrba, Rudolf Březa a Jiří Svoboda. Karlu Kotrbovi bylo svěřeno zpracování tří pilířů v zóně prvního poschodí nad portálem administrativní části budovy. Jiří Svoboda dostal na starost 15 hlavic vysokých meziokenních pilastrů mezi třetím a čtvrtým poschodím. Rudolf Březa celou kompozici završil volnou plastikou a dvěma emblémy na korunní římse v úrovni šestého podlaží vysoko nad vstupem do administrativní části.

⁸¹ ANGP, fond 51 – V. V. Štech, karton 1, sign. AA 2776 – kalendář 1922. O měsíc později 18. února 1922 zasáhl podobným způsobem při návštěvě ateliéru Bohumila Kafky do rozvržení postavy K. H. Borovského a pojetí podstavce pro pomník v Havlíčkově Brodě.

⁸² WITTLICH (pozn. 67) 162; Antonín MATĚJČEK: Stavební plastika Jana Štursy, in: Výtvarná práce IV, 1925, 8.

Karel Kotrba (1893-1938), legionář z ruské i francouzské fronty, žák Otakara Španiela na Akademii v letech 1919 až 1925, člen Sociální skupiny Ho Ho Ko Ko se z počátku klonil k civilistnímu proudu českého sochařství, později se však více a více přikláněl k realistickému a nakonec před předčasnou smrtí až k expresivnímu pojetí.⁸³ Ve třech vysokých reliéfech nesoucích arkýř zpracovával vlastně podobné téma jako Otto Gutfreund na Legiobance – Návrat legionářů a jejich zapojení do pracovního procesu v mladé republice [65]. Kompozice, rozdělená do dvou užších reliéfů po stranách a širšího uprostřed, však nedovolila rozprostřít široký epický příběh jako Gutfreund, zvolil proto jednodušší téma tří samostatných výjevů *Průmysl* a *Obchod* po stranách a *Návrat legionáře* uprostřed. Na ústředním panelu vidíme ruského legionáře ještě ve vojenském kabátci a typické papaše vracejícího se ke svým rodičům pracujícím na poli, otci bere z rukou kosu a matku zvedá od vázání snopu s výraznými diagonálními gesty vítajících se. Ve výjevu *Průmysl* zachytil muže, který se již zapojil do práce a věnuje se řemeslu – stolařství, Ve třetím výjevu – *Obchod* vidíme muže v kápi úspěšně zapojeného do práce, jak klade kusy ledu (?) na váhu. Všechny tři reliéfy jsou podány civilně, s měkce modelovanými objemy.

Jiří Rudolf Svoboda, rovněž Španielův žák, vyřešil svůj úkol osadit hlavice patnácti vyžlabených meziokenních příložek osazením série pěti hlav legionářů, každou ve třech kopiích a v různém pootočení k fasádě [66].⁸⁴ Hlavy s charakteristickými pokrývkami hlavy jsou bezpochyby inspirovány ve svém expresivním pojetí Štursovými hlavicemi Legiobanky, ale setkáme se zde také s citací jiného v té době slavného díla inspirovaného legionářským prostředím – *Raněného čechoslováka* Josefa Mařatky z roku 1918. [67]

Třetí složku sochařské výzdoby Legio-centro-záložny, jejímž autorem je sochař Rudolf Březa, jemuž bude věnována závěrečná část této práce, představuje čtyři metry vysoká postava mladého jinocha vyskakujícího z plamenů s lipovou ratolestí v ruce vysoko nad hlavou. Po jeho stranách vidíme dva dekorativně pojaté emblémy s atributy průmyslu (s textem *PRACUJ*) a zemědělství (s textem *STRÁDEJ*). Jinocha můžeme chápat jako znovuzrozeného Fénixe – génia československého národa

⁸³ Věra SOUKUPOVÁ: Karel Kotrba (kat. výst.), Praha 1973, nepag.; idem: Karel Kotrba, in: Výtvarná kultura VII, 1983, 16-20; Platon DĚJEV: Výtvarníci legionáři, Praha 1937, 144-146.

⁸⁴ DĚJEV (pozn. 83) 250-252.

rodícího se z plamenů první světové války. V pozůstalosti Rudolfa Březy se k těmto třem sochám dochovala zpráva pro stavitele, zajímavým způsobem interpretující ikonografii tohoto souboru: „*Zakončení domu korunuje ve středu atiky Socha vítěze. Z plamenů války přináší český bojovník lípovou ratolest, symbol to naší svobody a vítězství české revoluce. Po stranách této sochy jsou 2 emblemy Práce a Spořivosti shrnující v sobě znaky nejdůležitější naší těžby a průmyslu, jako jsou: hornictví, kovoprůmysl, stavitelství, sklářství a keramika a zemědělství.* // *Jsme svobodni, budeme i soběstační, budeme-li pracovat i strádati, toť významné heslo, které svazuje emblemy práce a spořivosti.*“⁸⁵

Celek sochařské složky Legio-centro-záložny bychom mohli interpretovat, čteno od spodu nahoru, asi takto: návrat k poctivé třeba i drobné práci ať už v obchodě, zemědělství nebo průmyslu a nezištná oběť našich legionářů ze všech bojišť války jsou zárukou znovuzrození československého národa. Tento motiv znovuzrození národa z krvavé lázně války byl v tehdejšímu kulturním prostředí a zvláště mezi legionáři velice úspěšný. Umožňoval jim pozitivně interpretovat prožitou válečnou zkušenost a zároveň jim dodával pocit nenahraditelnosti pro mladou Československou republiku, která by se bez jejich oběti a strádání jen obtížně rodila uprostřed politických jednání. I zde, podobně jako u Gutfreundova vlysu (alegorie Práce předává legionáři nářadí), je důležitý motiv návratu k práci jako jedinému možnému způsobu zajištění prosperity jedince i celé společnosti v poválečné krizi, ze které se Evropa jen pomalu vzpamatovávala.

Motiv znovuzrození československého národa našel svého nejpreciznějšího hlasatele již během války v osobě básníka a spisovatele – legionáře, účastníka bitvy u Zborova, podplukovníka a pozdějšího ředitele Památníku osvobození a jednoho z předních ideologů čechoslovakismu Rudolfa Medka. Jeho populární sbírka *Lví srdce*, vydaná ještě v Irkutsku v roce 1919, obsahuje kromě snad nejslavnější Medkovy básně *Zborov* celou řadu dalších básní, ve kterých se motiv znovuzrození několikrát objevuje. Uvedme jen několik příkladů. Báseň *Vltava*: „...*Ach ne, to někdo jiný a silný jde od východu, / zář ohňů předchází jej, ve zlatém jasu plná zbroj, / mraky se rozstupují před jeho božskou tváří, / nad čelem plamen se stkví, znamení*

⁸⁵ Pozůstalost Rudolfa Březy v soukromém majetku rodiny v Praze, složka Legio-centro-záložna v Praze.

*heroické/ statečné omládlé duše; / má země, zdcena včera, dnes šťastná i opojená,
/ svá k němu rozpíná žádoucí ramena, / to kráčí mladý český národ, v ruce zbraň,
nepřemožitelný, / vždy silnější na každém kroku, / vždy mohutnější, / vždy krásnější
po každém boji! / To kráčí mladý český národ, v ruce zbraň, / mstitel, osvoboditel!“⁸⁶*

a dále v básni Lev:

*„... A jako bájný, mythický zjev/ vstal náhle, vzrostl a zmohutněl, / ve velkých očích
jas vlahý se chvěl, / rty, které pomalu ledověly, / sladkým jménem se chvěly, /
jménem, jež denně nám na ústech lpí, / v němž duše se potápí! /...“⁸⁷*

a opět na jiném místě v básni Sen:

*„...Ale já zřím každého rána, / kdy slunce vstane před mou tváří, / mladého
bojovníka, / zbroj jeho plane, zraky září, / v otroctví tmu ten plamen vniká, / po kraji
jarní vítr duje / a nový život rozněcuje ...“⁸⁸,*

kromě populárních básní prezentoval Medek podobné vize i v teoretických pojednáních o legiích:

*„... Zborov ukázal, kdo je to československý voják: Československý voják jest
heroický genius národa, zrodilší se v krvavém chaosu světové vojny ...“⁸⁹*

Není třeba připomínat, že Medkovy texty nacházely mezi legionáři širokou odezvu, a to jak ještě během sibiřské anabáze, tak i doma v republice, zejména díky jeho pozdějšímu působení v Památníku odboje, Československé obci legionářské a později v nacionalisticky orientované Nezávislé jednotě československých legionářů.⁹⁰

⁸⁶ MEDEK (pozn. 67) 18-20.

⁸⁷ ibidem, 23-24.

⁸⁸ ibidem, 51-52 a podobně idem: Národní vojsko, Praha 1924, 3-22.

⁸⁹ Rudolf MEDEK / Vojtěch HOLEČEK: Bitva u Zborova a Československý odboj, Praha 1922, 31.

⁹⁰ Jitka ZABLOUDILOVÁ/ Petr HOFMAN: Rudolf Medek, in: Historie a vojenství XLIII, Praha 1994, 133-157; Katya KOCOUREK: Čechoslovákista Rudolf Medek – politický životopis, Praha 2011, 81-141.

Památník osvobození

Nejrozsáhlejší oficiální stavbou, úzce spojenou s legionářským prostředím, byl projekt Památníku osvobození, jehož realizace úzce souvisela s aktivitami a potřebami Památníku odboje a zároveň plynule navazovala na záměry Spolku pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově, založeném již roku 1882, který získal roku 1907 od města pozemek na vrcholu Vítkova k uskutečnění svého záměru, a to odevzdat roku 1920 k 500. výročí bitvy veřejnosti Žižkův pomník. Za tím účelem byla roku 1912 vypsána soutěž, v níž se k roku 1914 sešlo 60 návrhů na pomník, mezi nimi i návrhy v té době nejprogresivnějších architektů českého kubismu Josefa Gočára, Pavla Janáka a Vlastislava Hofmana, stejně jako Jana Kotěry či mladého Bedřicha Feuersteina. Po jejich boku se soutěže účastnili i sochaři Otto Gutfreund, Jan Štursa či František Bílek a řada dalších. Nejvýraznějšími projekty byly ty ovlivněné tehdy aktuálním kubistickým tvaroslovím. Soutěž však skončila bezvýsledně pro nerealizovatelnost nejlepších návrhů pro jejich nákladnost a samozřejmě pro vypuknutí světové války.⁹¹

Nový rozměr získaly tyto snahy v roce 1920 při 500. výročí bitvy na Vítkově. Během sokolského sletu došlo dne 28. června za hojné účasti státních představitelů i veřejnosti k položení základních kamenů Žižkova pomníku. Následná jednání mezi Památníkem odboje, který v té době již nutně potřeboval reprezentativní sídlo pro své sbírky a archivy, a Spolkem pro zbudování pomníku Jana Žižky vedla ke shodě na sloučení svých záměrů v jeden objekt. Spojení to nebylo nelogické, protože zvláště v legionářských kruzích byla živá idea propojení obou vojenských tradic, což se projevilo již při vzniku zahraničních jednotek v názvech, které si volily: 1. střelecký pluk Mistra Jana Husi, 4. střelecký pluk Prokopa Holého, dělostřelecká brigáda Jana Žižky z Trocnova atd. Legionářská a husitská tradice se pak stává ideovou osou koncepce připravovaného projektu. Samotná geneze Památníku odboje je zajímavým příkladem dalekosáhlých představ popřevratových elit o možnostech mladého státu: počátkem roku 1919 vyšla od Ministerstva školství a národní osvěty

⁹¹ Vladimír GARDAVSKÝ: Národní památník na hoře Vítkově v Praze – historie vzniku, místo a úloha v československé kultuře a společnosti (diplomová práce na Vojenské politické akademii Klementa Gottwalda), Praha 1969, 44-45; WITTLICH (pozn. 3) 149-153; Matthew S. WITKOVSKY: Truly Blank: The Monument to National Liberation and Interwar Modernism in Prague, in: Umění XLIX, Praha 2001, 45-46.

iniciativa směrem k ministru obrany Klofáčovi, kdy MŠNO v listině z 24. března navrhuje postavit gigantickou moderní budovu, která by se stala reprezentativním místem odboje. Hlavní náplní budovy by pak měly být dvě instituce – muzeum a archiv odboje. V návrhu je již rovnou uvedeno předsednictvo dosud neexistující instituce: malíř Angelo Zeyer (předseda), malíř T. F. Šimon, sochař Otakar Španiel, architekti Josef Gočár a Pavel Janák. Členy umělecké komise doplňují Dr. Zdeněk Wirth a Dr. Jaromír Pečírka. Ministr Klofáč odpověděl vstřícně a dokonce sám určil název: „Komitét pro výpravu výtvarných umělců na zahraniční bojiště čs. vojska a péči o hroby Čechoslováků padlých za hranicemi“. Za pár týdnů se instituce přejmenoval na „Památník osvobození – umělecký sbor při ministerstvu národní obrany“. Podporovatelem a protektorem myšlenky se po setkání s předsedou Zeyerem stal prezident Masaryk.⁹²

Ke sloučení Památníku odboje a Spolku pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově došlo 1. dubna 1926, a tak vznikl Sbor pro zbudování Památníku národního osvobození a pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Vítkově. Čestným předsedou Sboru se stal Tomáš Garrigue Masaryk a později Edvard Beneš, výkonnými předsedy byli předsedové vlády a ministři obrany. Jednalo se tedy o podnik, jehož umělecké ztvárnění představovalo předmět nejvyššího státního zájmu. 28. října 1929 byl Památník odboje sloučen s ostatními obdobnými odbory Ministerstva národní obrany (Archiv národního osvobození, Vojenský archiv) a vznikl tak Památník osvobození.⁹³

Mezitím ovšem proběhly už dvě soutěže na objekty Památníku. První byla vypsána v roce 1923, v porotě byli mimo jiné architekt Gočár, V. V. Štech, Max Švabinský, pplk. Rudolf Medek a řada dalších. I přesto, že se soutěže zúčastnili ti nejlepší architekti a sochaři: dvojice Otakar Novotný- Karel Dvořák, Jaroslav Růsler – Vladimír Kofránek, František Kerhart – Otakar Švec a řada dalších, nebyla první cena udělena, druhou cenu získali architekt Alois Dryák se sochaři Karlem Štiplem a Jaroslavem Brůhou, na sochařské řešení Žižkova pomníku musela být vypsána nová soutěž. Největším problémem došlých návrhů se ukázalo být spojení účelové budovy Památníku (muzeum, archiv) a monumentální architektury (Mauzoleum, Pantheon).

⁹² Jan MICHL: Legionáři a Československo, Praha 2009, 160-161

⁹³ ibidem, 160–172

Rozpačité vyznění první soutěže nakonec vedlo představitele Sboru roku 1925 k vypsání soutěže nové, se změněnými soutěžními úkoly. Došlo k oddělení pomníku Jana Žižky s Mauzoleem a Pantheonem a budovy Památníku, která měla být situována v lépe dostupné lokalitě na úpatí Vítkova. V této soutěži získal první cenu a doporučení pro realizaci návrh architektů Jana Zázvorky (ruského legionáře) a Jana Gillara. Porota mimo jiné vysoce ohodnotila umělecké provedení budovy Mauzolea a situování slavnostní síně nad mauzoleum a vnitřní spojení těchto prostor schodištěm se plastikou Štursova *Raněného*: „*a tato neutajovaná skutečnost působila by zajisté na návštěvníky určitým hlubokým dojmem, kdy duch mrtvých velikánů v mausoleu odpočívajících, přechází a vyplňuje prostor slavnostní síně....*“⁹⁴

Společenská závažnost této reprezentativní zakázky vyžadovala, aby kromě samotné architektury Mauzolea a Slavnostní síně působila slavnostním dojmem i vnitřní výzdoba interiérů. Jak jsme viděli, počítal již Zázvorkův a Gillarův soutěžní návrh se zakomponováním Štursova *Raněného*. V dalších návrzích konkretizujících původní projekt s celou řadou sochařských děl – dvě řady reliéfních desek na podélných stěnách Mauzolea či monumentální sousoší na pylonu před schodištěm v Slavnostní síni. Předběžný rozpočet počítal s nákladem 1 600 000 Kč na sochařskou výzdobu Slavnostní síně a mauzolea a s 500 000 Kč na sochařskou výzdobu Muzejní, archivní a správní budovy. Uměleckou výzdobu měla na starosti umělecko-technická komise, duchovním otcem ideové koncepce Památníku byl historik – legionář Jaroslav Werstadt.⁹⁵

Výstavba administrativní budovy byla zahájena v roce 1927 a již v roce 1929 mohla sloužit svému účelu. Dvoupatrovou muzejní budovu tvořilo vždy deset sálů rozmístěných kolem ústředních dvoran, které se staly reprezentativními prostory. V přízemí zdobila prostor dvorany velká okna s výjevy ze života čs. legionářů podle návrhů Aloise Bílka. Na levou stěnu dvorany byl umístěn monumentální reliéf *Zrození svobody* tesaný do kararského mramoru Otakarem Španielem. Na odpočívadle schodiště do patra byla zasazena bronzová deska s reliéfy stavby Muzea Památníku

⁹⁴ Posudek poroty v soutěži na Památník osvobození a Žižkův pomník na Žižkově 1925, in: Styl VI, 1925, 116, 129-132; GARDAVSKÝ (pozn. 91) 50-53; WITKOVSKÝ (pozn. 91) 49-51.

⁹⁵ Zdeněk WIRTH/ Jan ZÁZVORKA: Pantheon Národního osvobození a Archiv a muzeum národního odboje, in: Památník národního osvobození, 1928, 15-19; Jan GALANDAUER: Česká vojenská tradice v proměnách času – Vrch Vítkov v české historické paměti, in: Historie a vojenství XLIII, 1994, 4-13.

osvobození a historickými údaji od Jana Krepčíka a J. J. Nováka. Na oknech horní haly byly zachyceny válečné scény ze života čs. legionářů v Rusku, opět podle návrhů Aloise Bílka. Prostor byl doplněn bronzovou sochou TGM od Jana Štursy a bustou Edvarda Beneše od Karla Babky. Většina těchto děl byla po obsazení Památníku Němci po 1. září 1939 zničena.⁹⁶

Stavba Pantheonu byla slavnostně zahájena v den výročí bitvy na Bílé hoře 8. listopadu 1928 za přítomnosti prezidenta, členů vlády, legionářů, sokolů a dalších představitelů veřejného života. Měli zde být uloženy ostatky těch, kteří se významným způsobem zasloužili o stát, jako například popravení italští legionáři, plukovník Josef Švec, Karel Vašátko i prezident Masaryk, ten však tuto možnost odmítl. Uvažovalo se i o zasedáních Parlamentu při volbě prezidenta. Hrubá stavba byla dokončována v první polovině třicátých let. Ještě během stavby byly vypisovány dodatečné soutěže na monumentální jezdeckou sochu Jana Žižky a plastickou výzdobu interiéru.⁹⁷

V roce 1935 vypsala Památník národního osvobození soutěž na plastickou výzdobu Mausolea, konkrétně se jednalo o dva vlysové opukové reliéfy v apsidě po stranách sarkofágu a čtyři vysoké reliéfy na čelných stěnách bočních lodí. Jejich námětem měla být apoteóza oběti, kterou národu přinesli bojovníci za jeho svobodu. Řešení reliéfů v apsidě bylo touto soutěží získáno, jejich provedení bylo svěřeno sochaři Josefu Jíříkovskému. Jeden měl představovat odchod Jana Amose Komenského do emigrace po Bílé hoře, druhý měl naopak zobrazovat návrat TGM v čele odboje do vlasti. Zdlouhavé projednávání těchto návrhů nakonec jejich realizaci znemožnilo. Pro čtyři již připravené rozměrné mramorové desky (330 x 200 cm) muselo být řešení hledáno ještě v soutěži užší mezi sochaři, kteří byli v první soutěži oceněni odměnami. Mezi nimi byl i Karel Pokorný, jehož řešení s alegorickými ženskými postavami bylo sice oceněno jako umělecky hodnotné, přesto však příliš abstraktní a neodpovídající atmosféře mausolea. Zadání druhé užší soutěže již bylo konkrétnější, naznačovalo možnost řešit úlohu v postavách legionářů (paralela se Štursovým tápáním při práci na hlavicích Legiobanky). Tentokrát naplnily Pokorného návrhy

⁹⁶ Karel STRAKA: Památník osvobození (1929-1939) a jeho předchůdci, in: Historie a vojenství LVIII, 2009, 43; GARDAVSKÝ (pozn. 91)63.

⁹⁷ ibidem; MICHL (pozn. 92)160-175.

požadavky poroty jak po formální, tak po obsahové stránce. V dubnu 1937 byla práce Karlu Pokornému zadána.

Pro čtyři desky zvolil Karel Pokorný čtyři fáze boje od útoku až po obětavou smrt, každou z těchto fází spodobnil v postavě legionáře z jiného bojiště. *Útok* podal v postavě francouzského dobrovolníka ze setniny „Nazdar. *Obranu* zachytil v postavě ruského legionáře bránícího magistrálu. *Umírání* zachytil v postavě italského legionáře a *Smrt-Oběť* personifikoval v osobě dobrovolníka srbského [69]. Inspiraci pro ikonografii těchto bojových výjevů hledal v denících a dopisech ruských a francouzských legionářů.

Jako šťastné se ukázalo především Pokorného rozhodnutí vyplnit celou plochu každé desky jedinou postavou, takže výjev nebude rozdroben do řady drobných výjevů, které by se v monumentálním prostoru síně mausolea ztrácely. Pro větší plastický účinek se rozhodl zapustit reliéf do hloubky kamenné desky a zároveň jej plasticky rozvinout do prostoru. To mu dovoľovalo využívat hojně prostorové zkratky. Pro správné zachycení proporcí a prostorového uspořádání v reliéfu zvolil Karel Pokorný postup vypracovat si nejprve trojrozměrné modely daných postav v potřebných pozicích a ty následně převáděl do reliéfu. Kompozice jednotlivých reliéfů je založena vždy na ústřední diagonále těla legionáře, která pak rezonuje v dalších paralelních i protikladných diagonálních liniích rukou, nohou či výzbroje, čímž dosahuje potřebného napětí a dynamiky. Každý reliéf je navíc jakoby kompozičně uzavřen do sebe dalšími liniemi detailů rozložených po obvodu desky. Svým zájmem o realistické detaily, promyšlené podání záhybů uniforem a pečlivým podáním všech objemů a tvarů a vyvážeností všech těchto prvků a také perfektním zpracováním materiálu se přiblížil vrcholným dílům klasicizujícího realismu svého učitele Myslbeka.⁹⁸

Abychom lépe docenili výjimečnost Pokorného sochařského úsudku při hledání výsledné kompozice, můžeme jeho reliéfy porovnat například s návrhy, kterými stejnou soutěž obeslal sochař Miloslav Beutler [70]. Ten se ve svých návrzích neubráníl epické narativnosti, místy až mystické, a rozdrobení do řady drobných výjevů rozložených kolem diagonálně situovaných postav, k jejichž interpretaci by

⁹⁸Antonín MATĚJČEK: Reliefy Karla Pokorného v mauzoleu Památníku národního osvobození, Umění 12, Praha 1939 – 1940, 201 – 208; Vladimír NOVOTNÝ: Karel Pokorný, Praha 1956, 33 – 35, 49; GARDAVSKÝ (pozn. 91) 84.

návštěvník Památníku jistě potřeboval legendu. Ve slovním doprovodu k soutěžním skicám například u skici č. II: Francie uvádí: *„Na francouzské frontě pracovali nejohroženější válečné zbraně, drátěné překážky, strojní pušky, plyn, oheň dělostřelba, tanky atd. Rozbitý čsl. bojovník ve francouzském stejnokroji, utržená ruka, noha. – Válka nedělá krásných mrtvol.- Prozřetelnost Nejvyššího klade lípovou ratolest, pozdrav domova a mrtvý jakoby k přísaze v smrtelné křeči má zvednutou pravou paži. Vzpomínka na Paříž, českou krajinu, rodinu, hospodářství. / Žena na poli pracující instinktivně jatá předtuchou smrti svého drahého, zanechává práce .“* V podobném duchu se nesou i popisy dalších tří výjevů z italské a ruské fronty a z domácího odboje. V průvodní zprávě svou koncepci reliéfů dále vysvětluje v poměrně pochmurné vizi a distancuje se od zažitého způsobu: *„...[sochař] upouští úmyslně od pohodlného a běžného řazení figur s všedními náměty, s nimiž se setkáváme na fasádách domů, hřbitovních pomnících a pod. Vychází ze stanoviska, že náš člověk není rozený voják, že se jím stává teprve v nejkrajnějším případě sebeobraně, kdy běží o vyšší cíle... Sochař řeší relíefy uhlopříčně se symbolem smrti čsl. bojovníka. Smrt jej zasáhla v osvobozovacím boji na frontách v Rusku... i doma před továrnou, - všady číhala smrtící rána. Kolem ústředního symbolu doprovází bojovníka duchovní vzpomínka předsmrtná i posmrtná s zvláštním vztahem k jednotlivým armádám zahraničního i domácího odboje.“*⁹⁹

Kromě čtyř monumentálních desek, za něž Karel Pokorný obdržel prestižní Katzovu cenu, byla čelní stěna Mausolea vyzdobena pozlacenou rytinou slavnostního státního znaku, jejímž autorem byl Jaroslav Horejc.

Z další sochařské výzdoby Památníku, vytvořené před druhou světovou válkou můžeme ještě zmínit alegorickou postavu *Génia zvěstování svobody* sochaře Karla Kotrby, pro něhož legionářské prostředí znamenalo po vystoupení z Mánesa jednu z mála možností, kde se mohl v monumentální plastice uplatnit, a který krátce po jejím dokončení roku 1938 zemřel. Je zavěšena ve výšce na čelné stěně Slavnostní síně, členěné rastrově uspořádanými heraldickými znaky jednotlivých zemí Československé republiky[71]. Oproti již dříve zmiňovaným civilistním sochám na průčelí Legio-centro-záložny je tato monumentální plastika dokladem jeho schopnosti pracovat i s alegorickým námětem a podat jej v dynamickém pohybu vyznívajícím do

⁹⁹ ANGP, fond 108 – Miloslav Beutler, AA 3922, kart. 3, inv.č. 177.

všech částí těla i křídel, s expresivním výrazem tváře i gesta napřažené ruky s lipovou ratolestí. Plastika byla po obsazení Památníku wehrmachtem rozřezána a zničena, po roce 1945 však byla podle dochovaného modelu znovu odlita a zrekonstruována Ladislavem Kofránkem.¹⁰⁰

V prostoru Kolumbária pak nalezneme dvě alegorické plastiky Otakara Švece znázorňující občanské ctnosti *Odvahu* a *Mlčenlivost* [72], k nimž původně patřily ještě alegorie Statečnosti (1938) a Nadšení (1941). Všechny byly původně určeny pro výzdobu Slavnostní síně.

Poslední původní částí Památníku je neveliká prostora tzv. „Kaple popravených legionářů“, jež je dodnes nositelkou stěžejní ideje vložené do Památníku, je symbolickým vyjádřením všech obětí položených za vznik národní a státní samostatnosti. Boční stěny a strop byly na žádost Antonína Matějčka vyzdobeny mozaikami podle kartonů Maxe Švabinského. Švabinský použil čtyř polí o rozměrech 3 x 7 metrů na stěnách a mozaiky na stropě. V celé kompozici převládá jasně modrý odstín, jenž vyvolával atmosféru nadpozemského, netělesného klidu a důstojnosti. První pole je věnováno ruským legiím. Dole skupina plačících žen s palmami v ruce na pozadí ruské tajgy. Na oblacích sedí stařec Chronos a vpisuje do otevřené knihy historii pádu carského Ruska. Pod tím vším nápis: „*Ó Rusi, k srdci tě vine hluboká láska. Kveté mou krví tajga daleká.*“ Druhé pole je věnováno italským legiím. Dole postava republiky s frygickou čapkou, v pozadí Alpy. V horním zóně popravený italský legionář předává prapor svému nástupci. Výjev dole uzavírají smuteční svíce a nahoře plačící nevěsta v bílém rouše. Nápis: „*Konegliáno, Riva, Arco to zní temně, ty však jich nezapomeň, rodná země.*“ Třetí pole patří francouzským legiím. Mezi dav starců a plačících žen (žena v popředí symbolizuje Prahu) sestupuje dítě nesoucí trnovou korunu. V horní části je umístěna Marianna – symbol Francie, za ní se řadí spojenecká vojska s prapory. Nápis říká: „*Praho, jsi srdce, jež zvolila si vlast.*“ Čtvrté pole je věnováno vlasti. Průvod mužů v tógách s ratolestmi ukazujících k hrobům popravených, v pozadí česká krajina. Nahoře trůní vítězná alegorie republiky, obklopená žnečkou, pastevcem a horníkem, kteří symbolizují Moravu, Slovensko a Slezsko. Dole čteme: „*Sobě vládneš zas volně, vlasti. Nelkej pro nás! Žijeme dál.*“

¹⁰⁰ SOUKUPOVÁ 1983, 20; GARDAVSKÝ (pozn. 91) 81-82.

Nástrovní mozaiky jsou komponovány z mlhovin, hvězd a mléčných drah. Bledé zjevení žen zde působí tajemně, smutně. Dávají nadpozemský ráz dolní výzdobě.¹⁰¹

Pietní a mystickou atmosféru nevelkého prostoru navíc doplňuje plastika Jana Štursy *Raněný* [73]. Toto dílo, jehož genezi můžeme sledovat od prvních kreseb inspirovaných reálným zážitkem z válečných zákopů z roku 1914 a později podpořených fotografií mrtvého vojáka zachyceného v ostnatých drátech, přes pečlivé studie složitého pohybu těla v pádu na modelu až po konečnou realizaci v letech 1920-1921 v životní velikosti,¹⁰² bylo i přesto že se vlastně jednalo o dílo vzešlé z válečného prožitku vojáka rakouské armády, pro svou okamžitě rozeznanou vysokou uměleckou hodnotu a všeplatnost oficiálními kruhy rychle přijato a stalo se univerzálním symbolem válečného utrpení, akceptovatelného i ze strany legionářů. Po dlouhém hledání místa, kde by dílo mohlo být efektivně instalováno (v úvahu připadal například prostor před arkýřem kaple Staroměstské radnice, kde byl od roku 1922 umístěn hrob neznámého vojína od Zborova), a po každoročním vystavování před budovou parlamentu na Bílou sobotu, tak našla tato plastika místo, které dostatečně odpovídalo její symbolice, i když původní záměr architekta Zázvorky byl situovat ji do prostoru přechodu mezi Slavnostní síní a Mauzoleem.¹⁰³

Samostatnou kapitolu v historii geneze Památníku národního osvobození pak představuje poměrně dobře známý, složitý příběh kolem *jezdeckého pomníku Jana Žižky z Trocnova*. Omezím se zde jen na stručné načrtnutí vývoje, který je při hlubším vhledu zajímavou ukázkou dobových zákulisních machinací a snah zasahovat do vzniku uměleckého díla. Spolek pro zbudování pomníku Jana Žižky vypsal v roce 1923 a 1927 dvě soutěže na Žižkův jezdecký pomník, s výsledkem ani jedné z nich však nebyl spokojen, a tak nakonec i přes protesty uměleckých organizací oslovil Bohumila Kafku a následně jej na konci roku 1931 pověřil jeho provedením. Na dokončení kolosální plastiky měl sochař Kafka bezmála osm let, do roku 1940. Už tak složitou práci na devět metrů vysoké soše pak navíc komplikovaly neustálé spory s některými představiteli Sboru, zejména senátorem Františkem

¹⁰¹ MICHL (pozn. 92) 174; GARDAVSKÝ (pozn. 91) 90.

¹⁰² WITTLICH (pozn. 67) 150-158; podrobněji ke genezi a ideovým podkladům tohoto díla Petr WITTLICH: Štursův *Raněný*, in: Jiří KROPÁČEK (ed.) *Acta Universitatis Carolinae – Philologica et Historica* 3-4, Praha 1992, 195-208.

¹⁰³ idem (2008) 158; idem (1992) 196; Hnídková (pozn. 27) 81.

Udržalem, které fakticky ustaly až se senátorovou smrtí roku 1938. Válka další úvahy o konečné instalaci sochy umlčela, takže k odhalení *Žižkova pomníku* (socha vojevůdce a bojovníka v monumentální realistické formě byla dokončena již 1941) nakonec došlo až 14. července 1950, paradoxně v době, kdy se monumentální realismus stával opět aktuálním zdrojem nastupujícího socialistického realismu.¹⁰⁴

Snaha dokončit celý komplex Památníku národního osvobození k dvacátému výročí vzniku republiky byla ohromná, podporována navíc i nadějemi na mocný propagandistický účinek takové události, zaštitěný účinnou ikonografií celého komplexu apelující na republikánské a občanské povědomí společnosti a všudypřítomnými odkazy na slavnou minulost československého zahraničního vojska, tolik potřebnými v době nejvyššího ohrožení státu a nepříznivého vývoje mezinárodní situace. Bylo paradoxem osudu, že celá akce a všechny plány nakonec ztroskotaly vlivem mnichovských událostí měsíc před chystaným otevřením a celé snažení a ideje jedné umělecké generace a všechno vynaložené úsilí a finance tak vyzněly naprázdno.¹⁰⁵

Pomník

Jako celek můžeme Památník osvobození považovat za výjimečný příklad obdobné tendence v budování pomníků, která stála například za vznikem *Památníku Tomáše Bati ve Zlíně* z roku 1933 (architekt František Lydie Gahura). Jejich společným znakem je vybudovat památník ne jen jako připomínkový artefakt, ale rozšířit tento memoriální prvek o osvětově zaměřenou instituci, jejímž úkolem je dál šířit ideje spojené s připomínanou osobností či událostí. Jiným typem, vedle tradičního solitérního figurativního pojetí pomníku, je koncepce památníku jako širšího prostorového celku, který má návštěvníka vtáhnout. Tato tendence, vycházející ještě z pomníkové praxe počátku dvacátého století, jak se u nás projevila například v Suchardově *Pomníku Františka Palackého* dokončeného 1912, našla mimořádné uplatnění v návrhu, jímž se soutěže v roce 1926 na *Pomník Bedřicha Smetany*

¹⁰⁴ Petr WITTLICH: Sochařství pražských veřejných prostranství, in Emanuel POCHE (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978, 225-226; Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky, Praha – Litomyšl 1996, 150-163; GARDAVSKÝ (pozn.91) 72-77.

¹⁰⁵ MICHL (pozn. 92) 160-175.

v Praze na dnešním Smetanově nábřeží zúčastnili Pavel Janák, Otto Gutfreund a František Kysela. Pod hlavní figurou na vysokém soklu se rozprostírá několik alegorických soch a sousoší, vzájemně oddělených, tak aby se mezi nimi dalo pohybovat.¹⁰⁶

Podobné principy podpořené aktuální potřebou neustále připomínat široké společnosti osobnosti a ideje, které byly zásadní pro vznik a sebeurčení československého demokratického režimu, vrcholily v polovině třicátých let, v době, kdy se zvyšovalo mezinárodní napětí a kdy mimo jiné abdikoval prezident Masaryk, v řadě pomníkových projektů, z nichž nejvýznamnější byly určeny pro Prahu a Brno. V Praze se jednalo o soutěž z roku 1935 na projekt *Pomníku prezidenta-Osvoboditele TGM*, který měl vyrůst nedaleko Pražského hradu na rozsáhlém pozemku u ulice Jelení. Soutěž skončila bez vítěze, přesto nás upoutá projekt autorského týmu sochařů Karla Dvořáka, Josefa Wagnera a architekta Kamila Roškota, který získal III. cenu [74].¹⁰⁷ Ve svém návrhu vytvořili rozsáhlé náměstí stadionového typu, jemuž kromě série volně rozestavěných sousoší Karla Dvořáka vévodí tři několik desítek metrů vysoké megalitické objekty organického vejčitého tvaru, lehce přitesané do tvaru písmen T, G a M, patrně z dílny Josefa Wagnera. Podobné kolosální, i když bez takto monumentální sochařské složky, je více urbanistický návrh dvojice Jaroslav Fragner – Vincenc Makovský, kteří pomník řešili spíš jako soustavu náměstí a tříd, určených pro veřejná shromáždění a přehlídky branné moci a slavnostní státní manifestace. Velkolepé náměstí mělo být zakončeno širokou tribunou nad níž se měl tyčit „symbol státní myšlenky Masarykovy“.¹⁰⁸ Podobné ideje a apely na demokratické a humanitní ideály, navíc podpořené snahou uctít v roce 1937 zemřelého prvního prezidenta, i když v poněkud menším měřítku, stály v pozadí návrhů, jimiž byla obelána ideová soutěž na *pomník Národního Osvobození s pomníkem T. G. Masaryka v Brně*. Pomník se měl stát živým shromaždištěm těch, kteří věří v demokracii a svobodu ducha, prostředím pro

¹⁰⁶ WITTLICH (pozn. 104) 217-222.

¹⁰⁷ ANGP, fond 49 – Karel Dvořák, AA2983; o výsledku soutěže viz Soutěže, in: Stavitel XVI, 1935-37, 108

¹⁰⁸ Jaroslav FRAGNER/Vincenc MAKOVSKÝ: Ideová soutěž na pomník T. G. Masaryka, in: Stavitel XVI, 1935-1937, 44-45

manifestace za demokracii¹⁰⁹. Jedním z projevů těchto tendencí vrcholících právě kolem poloviny třicátých let se pak stalo přijetí Zákona o zřízení pomníků Dr. Aloisu Rašínovi a Dr. Milánu Rastislavu Štefánikovi ze dne 15. února 1933, který měl zajistit zřízení pomníků těmto dvěma osobnostem v Praze v uznání jejich zásluh o stát. Tato snaha však nakonec zůstala jen nenaplněným gestem.¹¹⁰ Vedle této celospolečenské funkce utvrzování vazeb jednotlivců i skupin k státu a jeho základním principům a pilířům mohly být pomníky, v některých exponovaných regionech, využívány i jako nástroj buď kosmopolitní nebo nacionalistické ideologie. Tak například v listopadu 1934 oslovil Výbor pro postavení pomníku prezidentu TGM v Obrnicích u Mostu sochaře Miloslava Beutlera se zájmem o odkoupení bronzového poprsí TGM. Zároveň sochaře žádají o sdělení nejnižší možné ceny s ohledem na to, že na „*zněmčeném*“ území nemohou a ani nechťejí počítat s finanční výpomocí občanů německé národnosti. Dne 9. června 1935 v rámci dne oslav Národní jednoty severočeské skutečně došlo k slavnostnímu odhalení pomníku v Obrnicích, k němuž TJ Sokol – Dejvice dokonce uspořádal zájezd s bohatým programem. Masarykův pomník zde byl tedy chápán jako nástroj vymezení se české komunity vůči německé většině.¹¹¹

Naproti tomu proběhlo o rok dříve, dne 3. června 1934 odhalení *Pomníku TGM* před Jubilejní školou v Jihlavě. Důležitým aspektem celé oficiální akce, jejímž protektorem byl ministr školství a národní osvěty Jan Krčmář a jejíž organizace byla hojně diskutována s úředníky MŠNO, bylo „*v zájmu posílení státoobčanské výchovy německého žactva*“ zapojení německých škol i s učitelskými sbory, s proslovy českých i německých žáků a za zpěvu českých i německých sborů. Akce odhalení se kromě velkého počtu dětí zúčastnili i legionáři, sokolové a členové ostatních spolků a představitelé českých a německých korporací. Při slavnostním proslovu pak předseda poslanecké sněmovny Dr. František Staněk mimo jiné prohlásil, že „*rád na slavnosti vidí také německé děti, které pojí s českými dětmi láska k republice a jejímu velkému prezidentu*“. O celé události hojně informoval tisk, poněkud paradoxní

¹⁰⁹ Jaroslav FRAGNER/Vincenc MAKOVSKÝ/ Jaroslav a Karel FIŠER/ Jan KOMÁREK/ Emanuel HRUŠKA/Vilém KUBA: ideová soutěž na pomník Národního Osvobození s pomníkem T. G. Masaryka v Brně, in: Stavitel XVI, 1935-1937, 99-104

¹¹⁰ Zákon č. 35/1933 Sb. ze dne 15. února 1933; k tomu též NA, fond MŠNO, inv.č. 1005, sign. 24, kart 432.

¹¹¹ ANGP, fond 108 – Miloslav Beutler, AA 3922, kart. 2, inv.č. 49.

ovšem zůstává, že ani jedna zpráva nepodává informaci o autorovi odhalené sochy, kterým byl Jan Štursa, což byl jeden z faktorů, který rozhodoval o přijetí protektorátu nad akcí ministrem Krčmářem.¹¹² Masarykovy pomníky tak můžeme zároveň chápat jako svého druhu nástroje k dobývání veřejného prostoru na jedné straně v nacionalistických intencích pro český živel, na straně druhé pro republikánsky kosmopolitní populaci hledající společnou řeč.¹¹³

¹¹² NA, fond MŠNO, inv.č. 1005, sign. 24, kart. 432

¹¹³ Marek NEKULA: Národní symbolika ve veřejném prostoru, in: Ročenka textů zahraničních profesorů, Praha 2009, 357-384.

Rudolf Březa:

V závěrečné části práce bych se chtěl zaměřit na sochařské dílo Rudolfa Březy (1888-1955), jehož stěžejní část spadá do meziválečného období a velkou měrou byla zaměřena na oficiální zakázky pomníkového charakteru, najdeme v ní však i několik zajímavých realizací v architektuře. Pražská část Březovy pozůstalosti, která mi byla jeho rodinou zpřístupněna, umožňuje díky své bohatosti nevšední vhled do každodenní reality života prvorepublikového sochaře usilujícího o oficiální zakázky a do mechanismů ovlivňujících tehdejší uměleckou produkci.

Přestože byl Rudolf Březa především díky své pomníkové tvorbě ve své době poměrně známým umělcem, také díky svému členství v SVU v Hodoníně a SVU Aleš, jehož byl dočasně i předsedou, Syndikátu výtvarných umělců a časté účasti i v poměrně prestižních soutěžích a s docela dobrými výsledky, zůstává dodnes jeho dílo bez monografického zpracování. Umělcova pozůstalost je dnes rozdělena do dvou souborů. Umělecká pozůstalost – odlitky a modely velké části jeho děl, zápisníky, část korespondence, skicáky, pozvánky na výstavy, památníky a fotografie Březových děl – dnes tvoří základ fondu Galerie Rudolfa Březy v Podolí u Brna – sochařově rodišti. Tato expozice byla otevřena v roce 1999 díky iniciativě sochařova synovce Jiřího Březy a i při svých minimálních prostorových možnostech poskytuje poměrně ucelený přehled sochařovy tvorby. Druhá dosud nezpracovaná část pozůstalosti, ze které budu v následujícím textu vycházet, se nachází v majetku pražské větve sochařovy rodiny. Tvoří ji především ještě Rudolfem Březou poměrně přehledně uspořádaná dokumentace – účty, smlouvy, koncepty zpráv pro objednavatele, korespondence, malý soubor fotografií a pohlednic, upomínkové brožury a menší soubor novinových výstřižků vztahujících se k jeho meziválečné tvorbě.

Většinu zmínek o sochařském díle Rudolfa Březy dnes najdeme v časopisech či slovnících. Společným znakem většiny z nich je, že často doslovně přebírají znění té předcházející. Poprvé na sebe Rudolf Březa upozornil roku 1920 v soutěži na památníky na Paměť obětí války a našeho osvobození vypsané roku 1920 MŠNO v níž obdržel za svůj návrh *Slovenská madona* (1919) [75] druhou cenu.¹¹⁴ V té

¹¹⁴ Josef R. MAREK: Dvě soutěže, in: Drobné umění I, 1920, 108.

době byly také v časopise Umělecký list publikovány Aloisem Kalvodou, sochařovým přítelem, první fotografie jeho starších děl.¹¹⁵ Další zprávy o Rudolfovi Březovi pak přináší šestý ročník časopisu Drobné umění – Výtvarné snahy, kde je mu věnována celá strana, podrobně referující o jeho životě a dosavadní tvorbě.¹¹⁶ Výjimečné hodnocení Březovy tvorby pak přináší časopis Jas. Viktor Šuman zde tvrdí, že po smrti Jana Štursy a Otto Gutfreunda vzkvétá v Rudolfovi Březovi českému sochařství nová naděje.¹¹⁷ Březovo dílo bývá hodnoceno jako klasicizující realismus, plný produchovnělých postav, někdy bývá řazen k dekorativním sochařům postsymbolistické generace. Některé nové informace později přináší Platon Dějev ve své známé publikaci Výtvarníci legionáři.¹¹⁸ Stručných odstavců se pak Rudolfovi Březovi dostane v celé řadě slovníkových publikací, opakujících v podstatě starší informace.¹¹⁹

Zlom v přístupu k dílu sochaře Březy nastal v roce 1998, kdy u příležitosti osmdesátého výročí vzniku republiky byly Vojenským muzeem ve Slavkově uspořádány dvě výstavy výběru ze sochařova díla, jedna ve Slavkově a druhá ve Francii ve městě Darney. Rok nato došlo k otevření Stálé expozice sochařova díla v Podolí u Brna doplněné stručnou brožurkou a zprávami v lokálních publikacích.¹²⁰

Posledním významným počinem a prvním podloženým pečlivým studiem je bakalářská práce Hany Chalánkové, která vychází především z pozůstalosti sochaře

¹¹⁵ Umělecký list I, 1919, 50-56, 88, 93.

¹¹⁶ anonym: Rudolf Březa, in: Drobné umění – Výtvarné snahy VI, 1925, 107.

¹¹⁷ Viktor ŠUMAN: Rudolf Březa, in: Jas II, 1928, 2.

¹¹⁸ DĚJEV (pozn. 83), 304.

¹¹⁹ Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947, 109n; B. NĚMEC (red.): Ottův Slovník naučný nové doby II, Praha 1951, 736. ; Hans VOLLMER (red.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Lipsko 1953, 313; J. SEDLÁŘ: Rudolf Březa, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, (14), Lipsko 1996, 188; Zbyšek MALÝ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1997, A-Č, Ostrava 1998, 228.

¹²⁰ Jiří BŘEZA: Rudolf Březa, Podolí 1999, nepag.; Jaromír HANÁK, Expozice plastik Rudolfa Březy – základ stálé muzejní expozice v Podolí, in: Jaromír HANÁK (ed.): Sborník příspěvků okresního muzea Brno – venkov, Šlapanice 1999, 99-100

v Podolí u Brna a přínosná je zejména pro pečlivé zpracování dosavadní literatury o tomto sochaři.¹²¹

Rudolf Březa se narodil 5. dubna 1888 do dělnické rodiny v Podolí u Brna. Po absolvování obecné školy nastoupil do učení do kamenického závodu Jana E. Tomoly v Brně, kde se čtyři roky učil pod dohledem vídeňského sochaře Bruno Lehmana. Po vyučení vstoupil na C. k. státní průmyslovou školu v Brně, kterou zakončil s vyznamenáním. V roce 1907 byl přijat do Umělecko-průmyslové školy v Praze, kde studoval tři roky ve všeobecné škole profesora Drahoňovského a následně ve speciální škole figurálního sochařství profesora Stanislava Suchardy. Během studií se účastnil exkurzí za významnými uměleckými sbírkami v Drážďanech, Berlíně, Mnichově a Paříži, při nichž si hojně kreslil do skicáků. V letech 1912 a 1913 ještě podniká krátkou studijní cestu do Paříže a Mnichova. Školu absolvoval roku 1913. Z té doby známe jeho první realizace v architektuře: reliéfní karyatidy u portálu do činžovního domu na rohu ulic Vinohradské a Anny Letenské v Praze [76]. Po návratu vytváří plastiky pro Český Brod, za něž obdržel cenu Turkovy nadace na cestu do Itálie, ale propuknutí první světové války tento záměr překazí a Březa nastupuje vojenskou službu. V létě 1918 je na italské frontě zajat a následně vstupuje do československých legií. Po návratu do nové Československé republiky se ještě s legiemi účastní bojů na Slovensku, kde je v květnu 1919 pověřen sejmutím posmrtné masky Milana Rastislava Štefánika. Po návratu do Prahy se stal správcem výtvarných sbírek italské legie Památníku odboje, roku 1922 byl na vlastní žádost demobilizován. Později je členem Nezávislé jednoty československých legionářů.

V poválečném období se zapojuje do spolkového života a stává se členem Sdružení výtvarných umělců moravských, Spolku výtvarných umělců Aleš, v letech 1928 a 1929 je členem Výtvarného odboru Umělecké besedy. Je rovněž členem Syndikátu výtvarníků československých, jehož je v období protektorátu dokonce místopředsedou. Vedle rozsáhlé pomníkové tvorby se věnuje i drobné plastice a portrétům. Za druhé světové války je také 11. října 1939 jmenován předsedou pracovního výboru výstav Národ svým výtvarným umělcům, kde byl také členem

¹²¹ Hana CHALÁNKOVÁ: Sochař Rudolf Březa (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2010.

instalační komise, předsedou poroty pro práce sochařské a jednou předsedou poroty pro práce výtvarné a grafické. Umělecky činný pak zůstává až do počátku padesátých let, i když už bez větších realizací, což je možná následek jeho poměrně výsadního postavení v období protektorátu. Umírá 2. ledna 1955.¹²²

V meziválečném období vyniká zejména jeho pomníková tvorba, na níž často spolupracuje s architekty Bohuslavem Fuchsem (*Pomník padlým ve světové válce* v Novém Rousínově (1924), *Pomník padlým* V Nových Zámcích na Slovensku (1922), *Náhrobní pomník na rodinné hrobce Aloise Kalvody* ve Šlapanicích (1923) [77]), s Josefem Štěpánkem (*Pomník Petra Cingra* na hřbitově ve Slezské Ostravě (1921) [78], *Pomník padlým za svobodu vlasti* v Kyjově (1924), *Pomník Bedřicha Smetany* v Olomouci (1925) [79]) nebo s Čeňkem Vořechem (*Husův pomník* v Roudnici nad Labem (1928)). V pomníkové tvorbě zpočátku převládá expresivní vyjádření podpořené dynamizující architektonickou složkou inspirovanou soudobou rondokubistickým tvaroslovím. Později, zejména ve Smetanově pomníku, dochází ke zklidnění, převládá vertikála doplněná spirálovitým pohybem civilistně podaných alegorických postav inspirovaných Smetanovými díly. V jeho díle ale najdeme i inspirace soudobou sochařskou produkcí. Mezi oblíbené Březovy motivy patří zejména dvě důležité poválečné plastiky Jana Štursy – *Raněný* a *Vítěz*, jejichž fotografie se v jeho pozůstalosti nacházejí a především některé pohybové motivy můžeme vysledovat v Březových pracích. Vítěze jsme již identifikovali na Březově *Vítězi* pro Legio-centro-záložnu. Charakteristický pohybový motiv spirály padajícího těla z postavy *Raněného* pak najdeme například na drobné reliéfní plaketě *Památce československých letců* [80] nebo v *Pomníku padlým* ve Vokovicích (1926).

Přejdeme ale konečně k Březovým realizacím v architektuře. Pečlivě archivovaná dokumentace nám umožňuje sledovat některé zakázky prakticky od prvních impulzů až ke konečné realizaci, případně zklamání. Je tak jedinečným pramenem k nahlédnutí do světa prvorepublikového sochaře, jeho ambicí a způsobu, jakým objednavatelé, architekti a sochaři mezi sebou komunikovali, jak vysvětlovali své záměry a ikonografické koncepty.

¹²² ibidem, 10-13; Dějev (pozn. 83) 304; Martin KUČERA: Rudolf Březa, in: Biografický slovník českých zemí, Praha 2007, 252

V letech 1929 až 1930 dostal Rudolf Březa nabídku na vytvoření tří reliéfů pro Obecní spořitelnu v Roudnici nad Labem, jejíž stavba podle projektu architekta Babušky právě probíhala [81]. Na zakázku byl upozorněn významnou roudnickou osobností, aktivistou Antonínem Herynkem, se kterým se znal díky práci na roudnickém *Pomníku Mistra Jana Husa*. Antonín Herynk byl mimo jiné členem představenstva spořitelny a průběžně Rudolfa Březu informoval o vývoji jednání.

Celou sérii zpráv otevírá dopis od Antonína Herynka Rudolfu Březovi ze dne 5. května 1929, ve kterém sochaře informuje o záměru obecní spořitelny stavět novou budovu, na níž architekt navrhuje tři reliéfy za 100 000 Kč a uvnitř dvě poprsí: Rašínovo a prezidentovo. Vybízí Rudolfa Březu, aby se nabídl k provedení sochařských prací. Ovšem pokud možno bez poukazu na Herynka. Bude-li třeba, má se na něj Březa obrátit, je členem správního výboru.

V dalším dopise ze dne 20. července 1929 Antonín Herynk sochaře informuje, že na schůzi obecní spořitelny bylo rozhodnuto, aby byl vyzván Rudolf Březa a prof. Mára. Rozhodne se mezi nimi. *„To se ví, že Vás budu podporovati. Na návrzích by mělo býti zobrazeno: zemědělství, obchod a průmysl s ohledem na zdejší kraj. (Kousek odlesku historie!) Přijmete-li nabídku,... dohovořil bych se s Vámi na námětech“*.

V dalším dopise, tentokrát už z Obecní spořitelny v Roudnici nad Labem ze dne 22. července 1929 je sochař vyzván k podání soutěžních návrhů na figurální výzdobu průčelí nové budovy – tři reliéfy (180 x 190 cm). V zadání stojí: *„Volba reliefů vížící se samozřejmě těsně ku smyslu a účelu peněžního ústavu jakož i kraji, pro který jsou určeny, ponechává se p. umělcům.“*

V dopise ze dne 2. září 1929 se Antonín Herynk vyjadřuje k volbě námětů reliéfů – měly by obsahovat lokální prvky – Říp, parník, vory. A dále informuje, že sochaři připravuje půdu: *„A já shromažďuji kolem sebe roudnické ovzduší.“*

V dalším dopise od pana Herynka ze dne 18. září 1929 se dozvídáme, že se rozhodovalo mezi návrhy sochaře Máry a Rudolfa Březy. Ředitelství bylo pro Březu, *„proto architekt Babuška Márovy návrhy ani neposuzoval. Návrh se třemi figurami zamítl, protože se mu zdál příliš dramatický, figury živé a příliš drobné. Druhý návrh zdál se mu vcelku dobrý, jen figury zdály se být pořád malé.“* Rada se usnesla, aby Babuška projednal s Březou svá přání a ten aby návrhy přepracoval tak, aby figury

„měly uříznuté nohy, jako navrhuje Mára, čímž se docílí masivnosti figur“. Rád by, aby se mu Rudolf Březa přizpůsobil.

Do soutěže s profesorem Márou zřejmě sochař Březa zaslal více návrhů v několika sériích, a tak se v dalším dopise od Antonína Herynka ze dne 28. listopadu 1929 dozvídáme, že mu na schůzi výboru byla sochařská práce zadána – tři reliéfy z prvních šesti. Které ať se dohodne s architektem Babuškou. To vše je označeno jako „*Důvěrné sdělení*.“

Pro jistotu později ještě přichází dopis z Obecní spořitelny ze dne 17. prosince 1929, ve kterém je sochaři oznámeno, že mu spořitelna definitivně zadává provedení tří figurálních reliéfů, „... *tak že každý reliéf bude sestávat ze tří figur, které budou kompozičně dobře vzájemně spojeny v souhlase s architekturou. Volba komposice musí těsně vázati se ku smyslu a účelu peněžního ústavu, jakož i kraji, pro který reliéfy jsou určeny.*“¹²³ Reliéfy Rudolf Březa skutečně provedl, přesně podle přání spořitelny, i když jen se dvěma figurami v každém výjevu a bez žádaných regionálních motivů Řípu a vorů. Najdeme zde jen námořníky v civilistní alegorii *Obchodu*, dělníka a hutníka ve výjevu *Průmyslu* a žnečku a sekáče v alegorii *Zemědělství a spořivosti*.

O něco smolnější se ukázala být možnost práce na Nové radnici v Moravské Ostravě, postupně budované podle projektu Vladimíra Fischera a Karla Kotase v druhé polovině dvacátých let.

Na stavbu a možnost získat na ní zakázku sochaře Březu poprvé upozornil v červnu 1925, v souvislosti s plánovanou soutěží na Masarykův pomník v Ostravě, jeho přítel a spolupracovník architekt Bohuslav Fuchs. Při tom se zmiňuje i o stavbě radnice a tamní potřebě rychlého získání státního znaku a dvou klenáků se znakem města, provedených v žule a doporučuje Březovi, aby do Ostravy zajel a dojednal si tam přímé zadání.

Zakázku Březa skutečně získal a v poměrně krátkém termínu asi pěti týdnů modely znaků skutečně provedl a do Ostravy odeslal. V korespondenci tentokrát už s architektem Kotasem se rýsuje i naděje na možnou zakázku při stavbě hlavní budovy.

¹²³ Pozůstalost Rudolfa Březy v soukromém majetku rodiny v Praze, složka Spořitelna Roudnice.

K užší soutěži byl Rudolf Březa vyzván dopisem od Městské rady Moravské Ostravy ze dne 7. května 1927. Soutěžní zadání znělo: *„Omezená soutěž na sochařskou výzdobu radniční novostavby v Mor. Ostravě... – vyzváni sochaři: Handzel – Mor.Ostrava, Axmann – Brno, Březa – Praha, Mach – Brno... 1.) Skizzy ku 4 kamenným/žulovým/ figurám o výšce asi 280 cm na atikové průčelí hlavního risalitu, znázorňující 4 typy nejdůležitějších oborů práce na Ostravsku: Hornictví a hutnictví, strojný průmysl, obchod a práci duchovou. 2.) Skizzy ku 2 figurám bronzovým ve vestibulu o výšce 2.15 m znázorňující muže a ženu. 3.) 18 bronzových náplní /vel. 125/42 cm/ pro zábradlí balkonů, křídel a u portálů hlavní budovy. Tu budtež především znázorněny hlavní účely obecní správy, tj. spravedlnost, starost o výživu a školství... 4.) 2 relify desek votivních pod podloubím hlavního vchodu ve vel. 175/90 cm znázorňující založení města, jeho rozmach a význam ve státě...5.) Figura ve vestibulu II. patra před vstupem do zasedací síně zastupitelstva, vysoká 1.0 m na soklu 1 m vysokém. Její výtvarné řešení budiž spjata s významem městského zastupitelstva při správě města...“*

Březa se soutěže skutečně zúčastnil, jak o tom svědčí koncept průvodního dopisu, ve kterém interpretuje námět dvou votivních desek situovaných vedle portálu: *„Město Mor. Ostrava jest v republice nejmohutnějším městem práce a života, proto také ve všech plastikách, které předkládám v náčrtech k výzdobě budovy Nové radnice jest obsažena práce. ... Votivní desky – V deskách votivních naznačuji založení města ... doby, kdy Mor. Ostrava byla vlastně ještě pralesem, krajem neobydleným. V druhé desce mohutný zdroj průmyslu a života ... v městě práce a z této práce mohutná lípa, symbol českého národa.“*

Dokladem o svého druhu kartelové dohodě mezi zúčastněnými sochaři je dopis od sochaře Smutného z Brna ze dne 11. listopadu 1927, ve kterém Březu informuje o vzájemné dohodě s Václavem Machem na výši rozpočtu pro práce na Nové radnici v Moravské Ostravě a vyzývá ho k přizpůsobení svých cen, aby soutěž byla „rovná.“

Hlavní slovo měl ale na stavbě přeci jen brněnský architekt Fischer, který preferoval brněnského sochaře Václava Hynka Macha, s nímž měl dobrou zkušenost už z Brna a kterého se mu i přes soutěž na výzdobu hlavní fasády podařilo prosadit.

Rudolfu Březovi bylo nakonec zadáno provedení třinácti reliéfních výplní zábradlí balkónu na fasádách do čestného dvora před vstupem do radnice. V nedatovaném rukopise si poznamenal jednotlivé náměty: „*Označení reliefů na radnici v Ostravě. č. 1. Hornictví ...2. Hutnictví... 3. Strojní průmysl... 4. Zemědělství... 5. Stavitelství... 6. Umění věda... 7. Obchod... 8. Spravedlnost... 9. Školství... 10. Zdravotnictví... 11. Spořivost... 12. Soc. péče... 13. Historie...*“

Vše probíhalo hladce, odlitky v kovu podle zaslaných modelů měla provést prostějovská firma Vulkania ve spolupráci s dílnou Franty Anýže v Praze [82]. Pak ale na začátku července 1930, v době, kdy se již stavba chýlila k závěru, obdržel Rudolf Březa od firmy Vulkania list, kde se dozvídá, že zaměstnanci firmy, před konečným odlitím výplní, zajeli do Ostravy přezkoušet míry otvorů pro odlitky a na místě zjistili, že během stavby došlo ke změnám v projektu, které sochaři správa stavby zapomněla oznámit, a otvory v mřížích se tak vůbec neshodovaly s rozměry modelů. Sochař tedy musel modely od základu přepracovat v jiném měřítku na vlastní náklady. Porozumění v této těžké situaci našel až u ředitele Vulkanie Bedřicha Čížka, se kterým se nakonec dohodli, že Vulkania navýší nenápadně cenu o takovou sumu, která by dostatečně pokryla sochařovy zvýšené náklady[83].

Vše nakonec dopadlo, jak mělo, a z celkem dvaceti reliéfních výplní vypracoval Rudolf Březa všech jemu zadaných třináct, ostatních sedm je prací Josefa Axmanna.¹²⁴

Jiným příběhem s poněkud smutným začátkem a poměrně šťastným vyústěním je podíl Rudolfa Březy na výzdobě průčelí bývalé pobočky Národní banky v Olomouci.

Vše začalo Březovou neúspěšnou účastí v soutěži na reliéfy pro pobočku Národní banky v Hradci Králové v létě roku 1930. Po neúspěchu v soutěži (zvítězil hradecký sochař Josef Škoda) si Březa v dopise profesoru Josefu Velflíkovi stěžuje :„...a prosím Vás, bude-li to možno, abyste svým vlivem mně umožnil zadání výzdoby některé filiálky Nár. banky, neb si na mne vzpomenu jakoukoliv podobnou práci. Již od jara jsem neobdržel žádné zadávky, ač jsem byl i jako legionář činný...“

¹²⁴ Pozůstalost Rudolfa Březy v soukromém majetku rodiny v Praze, složka Reliefy pro Ostravu; ŠŤASTNÁ (pozn.5), 42-46.

Na tento postesek zanedlouho přijde odpověď od Přednosta hradecké filiálky Národní banky ze dne 3. listopadu 1930: „... *Naše budova není však poslední, kterou Národní banka staví, mám za to, že jsou v programu ještě stavby v době nejbližší. Snad by se Vašich návrhů buď částečně, nebo cele dalo použít na jiném místě, ovšem, je vidět, že je potřeba shodnout se s architektem-projektantem ... doporučoval bych Vám, abyste navštívil pana prof. Velflíka, který Vaším projektům byl nakloněn, a v tom směru ho opětně požádal o podporu. Snad by na jiném místě nebylo třeba ani soutěže a bylo by třeba shodnout se po souhlase s prof. Velflíkem s projektantem té které budovy, aby počítal již s plastikou, Vámi předloženou. To ovšem mám hlavně na mysli onu větší věc, ne plastický reliéf nad vchod, poněvadž by pak byly snad budovy projektem si moc příbuzné (ona nová a naše). Sám s panem profesorem o tom promluví a o Vaši věc poprosím...I. česká vzájemná pojišťovna v Praze ve Spálené ulici koupila právě zde v Hradci v bezprostřední blízkosti naší nové budovy stavební místo a chce stavět novou budovu pro své účele. Snad byste se také tam mohl interesovat (pan generální ředitel Čech), zda neužijí plastické výzdoby...“*

Národní banka skutečně na Rudolfa Březu nezapomněla a o tři roky později jej patrně ústy profesora Velflíka oslovila ve věci novostavby filiálky Národní banky v Olomouci podle projektu architekta Šrámka: „*Na stavbě filiálky Národní banky v Olomouci, která právě se začíná stavět, mají býti dle plánu arch. Šrámka (projektanta) umístěny čtyři figury, jichž ideové pojetí má se patrně vztahovati k činnosti banky! Poněvadž už bylo jakési předběžné jednání o zadání figur – hlásili se k provádění soch. Pelikán z Olomouce a dva snad sochaři-štukatéři, rovněž z Olomouce! Arch. projekt. Šrámek, když se jednalo o event. užší soutěži si přál, aby byl přibrán ještě sochař Břez a z Prahy, jinak rodák moravský. Je znám dosti svými pracemi – v Olomouci též, pomníkem B. Smetany v Olomouci v sadech Smetanových...!*“

Následně byl Rudolf Břez a přizván k užší soutěži: „*na sádrové náčrty (skizy) alegorických soch na portálu své nové budovy filiálky v Olomouci... Alegorické postavy (poloakty) mohly by představovati například hospodářství, obchod, lesnictví, pivovarnictví. Umělcům ponechává se na vůli rozřešiti úkol zcela podle vlastního pojetí...“*

Na výzvu banky Rudolf Březa pohotově zareagoval a bance na počátku roku 1934 sděluje: *„K Vašemu vyzvání vypracoval jsem 5 figurálních náčrtů na výzdobu fil. Národní banky v Olomouci. Hospodářství, Obchod, Pivovarnictví, Umění a vědu, lesnictví /co varientu/... V důvěře, že mně, jako Moravanu bude provedení soch svěřeno, ubezpečuji Vás bezvadným provedením.“*

Mělo to jen jeden háček, do celé akce byl již přibrán olomoucký sochař Julius Pelikán, kterému byly již dvě ze čtyř figur zdobících průčelí banky zadány. Rudolfu Březovi byly přiděleny alegorické postavy *Umění a vědy* a lokální chlouby *Pivovarnictví*. Julius Pelikán prováděl figury *Průmyslu* a *Zemědělství*. Protokol z jednání s bankou nám k tomu říká: *„Mistr R. Březa se zavázal, že své modely provede ve stylu vzájemně přizpůsobeném modelům akad. sochaře J. Pelikána, který navrhuje a provádí druhé dvě figury a dohodne se s ním, aby jmenovaný na náklad mistra R. Březy vysekal v kameni ve svém atelieru v Olomouci podle modelů R. Březou navržené figury a dohodne se též s mistrem Pelikánem, aby figury obou byly stejné výšky.“*

Vzájemná komunikace mezi sochaři Pelikánem a Březou pak dokumentuje poměrně rychlý postup prací a vzájemnou shodu, která se mimo jiné projevila opravdu v tom, že se Březa poměrně věrně přizpůsobil Pelikánovu sochařskému stylu [84].¹²⁵

Naproti tomu nezdarem dopadla zpočátku nadějně se vyvíjející komunikace s architektem Jindřichem Kumpoštem ve věci novostavby Městské spořitelny v Prostějově z let 1925-1926.

Na úvod Jindřich Kumpošt Rudolfu Březovi 30. října 1925 píše: *„Překvapuje mne, že se nehodláte účastniti, jelikož o nějakém určení i zdánlivém, kdo věc bude prováděti, není ani v nejmenším řeči. Naopak jednalo se mně o účastnění Vaše, abych měl též od Vás provedené věci jednou při svých stavbách a zařízeních...Rozhodování hodlám ponechat beztoho giry, ovšem že si ponechávám ku konci rozhodování, jaká věc by se mohla provést, a tu se stranickosti obávati*

¹²⁵ Pozůstalost Rudolfa Březy v soukromém majetku rodiny v Praze, složka Olomouc Nár. banka.

nemusíte. Víte snad z řady jiných prací, že hledím, aby se vystřídal kumštýři kamarádi všichni...”

Na následnou výzvu ze strany spořitelny, která zní: „Výpis figurální výzdoby na průčelí budovy Městské spořitelny v Prostějově... 2 kusy figurální plastiky, umístěné při vchodu do spořitelny a to zasunuté ve zdi nad sebou. Plastiky mají mít každá výšku 160 cm. Jedna má znázorňovat symbol práce, druhá symbol spořivosti. Způsob řešení plastiky jest provést řaděním figur vedle sebe pokud možno v liniích vertikálních...Nečiníme námitek i proti myšlenkovému odchýlení, bude-li odůvodněno...”

Odpovídá průvodní list Rudolfa Březy Ředitelství městské spořitelny v Prostějově ve věci zaslání soutěžních modelů, který je zajímavým dokladem výkladu ikonografie a formálního řešení podobných prací: „...Při řešení úlohy hleděl jsem pokud možno udržeti mohutnější figurální skupiny tak, aby se dobře přimkly k jednoduchým a jemným liniím architektury, aby oblouky nároží nebyly lomeny, nýbrž tvořily jeden pás...Námět úlohy byl dán. Do reliefu Práce seskupil jsem příznačná odvětví na Moravě, a to zemědělství, hornictví, sklářství a textilní průmysl, který jest v Prostějově obzvláště zastoupen. Druhý relief Spořivost tvoří vesměs figury žen (typ spořivosti), první vyznačuje Spořitelnu, která nabádá ku spořivosti (při event. provádění označil bych přirozeně tuto sochu znakem města Prostějova). Celý reliéf koncipoval jsem tak aby co možná v těchto odrážel se náš denní život, poněvadž lid pak dobře a lépe pochopí smysl a účel této plastiky...”

Březovy pochyby ve věci poroty, která bude rozhodovat o vítězi soutěže se snaží Jindřich Kumpošt zahnat: „...Ptáte se mně v dopise na jury, sám však nevím dosud, bude-li jaká stanovena. Jest pochopitelné, že jelikož se jedná jen o výsek průčelí, chci si ponechat právo rozhodování co tam lze umístit, ovšem nemohu však uplatňovat plně vliv na zadání určité osobě. Ujišťuji Vás, že dosud nemám dojem, že by věc byla snad předem osobně protěžována. Jest jisto, že práci tuto může obdržeti pak jen jeden ze soutěžících, mojí snahou však bude, jelikož hodlám celou řadu figurálních plastik řešiti i uvnitř, aby každý z kolegů byl dle možnosti uspokojen. Soutěže se má účastniti kromě Vás Hlavica, Pelikán, Mach a Vokálek...”

Přes všechna tato ujištění byla zakázka nakonec svěřena Kumpoštovu „dvornímu“ architektovi Václavu H. Machovi [85].¹²⁶

Těchto několik kauz z tvůrčího života sochaře Rudolfa Březy jen dokládá, že situace sochaře v období první republiky nebyla vždy jednoduchá a i přes počáteční stavební konjunkturu bylo poměrně složité se k oficiálním zakázkám dostat. Pokud se k nim sochař dostal, nebylo jistě snadné přizpůsobit se všemožným požadavkům často i přicházejícím z různých stran. Svou roli zde sehrávala celá řada faktorů od osobních známostí, přes regionální patriotismus až po finanční otázky, jejichž naléhavost se s počátkem třicátých let jen zvyšovala. Samostatným problémem pak bylo zvolit správný postup při volbě ikonografie, zvláště tam, kde byla složitá struktura regionálního hospodářství, a sochař musel vyhovět zájmům všech zúčastněných stran. Jistotou pak nebyl ani osobitý sochařský projev, který si každý sochař snaží vybudovat. Povaha zakázek jednou vyžadovala robustnější civilistní pojetí figur, jindy dekorativní stylizaci, jindy se dokonce musel přizpůsobovat stylu lokálního umělce, který dostal v tomto ohledu přednost. V konceptech svých dopisů Rudolf Březka často poukazuje na to, že jako legionář by měl mít přednostní právo na státní zakázky, které byly pro umělce lákavé mimo jiné proto, že byly osvobozeny od daně z obratu, takže na nich byla možnost více vydělat. Ale ani post bývalého legionáře nebyl ve spleťtí sítě vztahů meziválečné umělecké obce a potenciálních zákazníků všemocný.

¹²⁶ Pozůstalost Rudolfa Březy v soukromém majetku rodiny v Praze, složka Spořitelna Prostějov.

Závěr

Přesto, že stavební plastiku svazuje hned několik faktorů – potřeba čitelnosti, dlouhá a poměrně ustálená tradice alegorických typů a kompozic či hledání adekvátního vztahu k architektuře – dokázali si sochaři meziválečného Československa vytvořit, zajiště s nezbytným ohledem na aktuální dění na evropské umělecké scéně, specifický formální i ikonografický jazyk, který plně odpovídal, bez delších příprav, požadavkům a duchu své doby. Jak jsme si ukázali, proces utváření tohoto specifického způsobu vyjadřování nebyl jen výsledkem hledání několika umělců, ale vycházel ze snah a záměrů širšího okruhu zainteresovaných jedinců, kteří v prostředí mladého státu našli naplnění svých ideálů ať už kulturních nebo politických a kteří byli schopni své názory formulovat takovým způsobem, který měl sílu proniknout i do tradic svázaného prostředí ikonografických námětů stavební plastiky. Těmito ideology nebyli jen prezident Masaryk nebo podplukovník Medek, jejichž ideje působily spíše nepřímo, ale například i historici umění Zdeněk Wirth a V. V. Štech, kteří, díky své erudici, živému styku s uměleckým prostředím a především díky svým funkcím na Ministerstvu školství a národní osvěty, byli schopni usměrňovat nejen přístup jednotlivých umělců k zakázkám, ale i formální a ikonografickou stránku vznikajících děl. Vedle těchto „centrálních“ činitelů se samozřejmě na utváření námětového jazyka meziválečného sochařství podílely i mezilidské vazby a lokální faktory – hospodářství, ekonomická situace nebo zájmy a rozhled elit, které rozhodovaly o konečné formě a námětu zadávaných děl. Umělci se pak ve většině případů museli, ať chtěli nebo ne, těmto požadavkům přizpůsobovat. Právě tyto faktory a vztahy jsou jednou z oblastí, kde je stále ještě široký, dostatečně nezmapovaný prostor pro práci historika umění. Vedle mapování komplexní problematiky ideologie prvorepublikového zřízení, jejích pramenů a projevů v umělecké tvorbě, je to především zájem o instituce, kterými byla šířena a někdy i utvářena. Zde mám na mysli především roli Památníku osvobození a jeho uměleckého odboru, který měl podíl na formulování pro První republiku vlastně nejcharakterističtějšího ikonografického okruhu, který se uplatňoval jak v stavební plastice, tak, a to především, v pomníkové produkci. Neméně přínosný jistě bude i podrobnější vhled do fondu Ministerstva školství a národní osvěty, kde stále ještě zůstává celá řada neprobádaných složek, které by bezpochyby mohly poskytnout

řadu odpovědí na různé dosud nevyřešené otázky. S tím úzce souvisí i otázka pozůstalostí Zdeňka Wirtha a V. V. Štecha. Zatímco Wirthův fond je dnes již systematicky zkoumán a postupně publikován, větší část pozůstalosti V. V. Štecha zůstává stále nezpracována, ačkoliv, jak naznačuje zlomek v Archivu Národní galerie, můžeme očekávat, že zde najdeme řadu nových a cenných informací, které by mohly doplnit či případně poopravit ustálený soubor našich znalostí a představ o některých umělcích či uměleckých dílech. Samozřejmě je zde také problematika lokálních, regionálních a soukromých institucí a jedinců, kteří podle svých možností reflektovali dění v centrech a ty principy, které je nějakým způsobem oslovily, pak aplikovali ve svých projektech. Další výzkum naznačeným směrem může vnést světlo nejen do problematiky oficiálních uměleckých zakázek všeho druhu, ale může poskytnout zajímavý vhled do prvorepublikové kultury jako celku, do sítě vztahů a skrytých vazeb, které v konečném důsledku mohly mít vliv i na vznik a podobu konkrétních uměleckých děl.

Seznam pramenů a použité literatury

Archivní prameny:

AČNB: fond Banka čsl. legií

ANGP: fond 49 – Karel Dvořák

fond 51 - V.V. Štech

fond 108 – Miloslav Beutler

AHMP: fond VŠUP

NA: fond MŠNO

Pozůstalost sochaře Rudolfa Březy v soukromém majetku v Praze

Použitá literatura:

anonym: Rudolf Březa, in: Drobné umění – Výtvarné snahy VI, 1925, 107

BAKOŠ Ján: Priestory interpretácií, in idem: Periféria a symbolický skok, Bratislava 2000, 13-34

BALEKA Jan: Sociální umění – Sociálně realistický proud českého proletářského umění, Výtvarná kultura VII, č. 1, 21-29

BALEKA Jan: Sociální realismus, in: Výtvarné umění – Výkladový slovník, Praha 1997, 336-337

BRÁDLEROVÁ Daniela: Banka československých legií v letech 1920-1925, in: ŠTEFAN Jan T. / KREJČÍK Tomáš (ed.): Peníze v proměnách času, Ostrava 1998, 145-155

BŘEZA Jiří: Rudolf Březa, Podolí 1999

BUTTER Oskar.: Masaryk a umění, in: Volné směry XXIII, Praha 1924-1925, 253-274

CACHMAJSTR Arnošt: Míša a Chod'a – povídka o dvou medvídčích, které legionáři přivezli ze Sibiře, Praha 1936

COWLING Elizabeth / MUNDY Jennifer: On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930 (kat. výst.), Londýn 1990

ČAPEK Karel: Hovory s TGM, Praha 1990

ČAPEK Vítek: Zdeněk Pešánek a diferenciacie českého výtvarného umění a kultury v první polovině dvacátých let (diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1980

ČUJANOVÁ Dagmar: Nová věcnost v malířství a fotografii (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2003

DABAKIS Melissa: Visualizing Labor in American Sculpture – Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880 – 1935, Cambridge 1999

DEVILLEZ Virginie: Dilemma Between Engagement and Creativity, in: GELDER Hilde van (ed.): Constantin Meunier - a Dialogue with Alan Sekula, Leuven 2005, 61-63

DĚJEV Platon: Výtvarníci legionáři, Praha 1937

DVOŘÁK Karel: Sochař vypravuje, Praha 1958

DVOŘÁK Vilém (?): Mezinárodní výstava moderních umění dekorativních a průmyslových v Paříži 1925, Praha 1924

DVOŘÁK Vilém: Catalogue Officiel de la Section Tchécoslovaque - Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris 1925, Praha 1925

DVOŘÁK Vilém: Gobeliny umělecko-průmyslové školy v Praze na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži 1925, in: Výtvarná práce IV, 1926, 79-82

DVOŘÁKOVÁ Zora: Josef Václav Myslbek, Praha 1979

ERBEN Václav: Gutfreundův civilismus, in: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 57-63

FRAGNER Jaroslav / MAKOVSKÝ Vincenc: Ideová soutěž na pomník T.G.Masaryka, in: Stavitel XVI, 1935-1936, 44-45

FRAGNER Jaroslav / MAKOVSKÝ Vincenc / FIŠER Jaroslav a Karel / KOMÁREK Jan / HRUŠKA Emanuel / KUBA Vilém: ideová soutěž na pomník Národního Osvobození s pomníkem T.G.Masaryka v Brně, in: Stavitel XVI, 1935-1937, 99-104

GALANDAUER Jan: Česká vojenská tradice v proměnách času – Vrch Vítkov v české historické paměti, in: Historie a vojenství XLIII, 1994, 3-34

GARDAVSKÝ Vladimír: Národní památník na hoře Vítkově v Praze – historie vzniku, místo a úloha v československé kultuře a společnosti (diplomová práce na Vojenské politické akademii Klementa Gottwalda), Praha 1969

GOLAN Romy: Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars, Londýn 1995

GOMBRICH Hans: The Uses of Images, Londýn 2006

GUTH-JARKOVSKÝ Jiří: Mladému republikánu, in: Umělecký almanach legionářský, Praha 1921-1922, 183-196

HANÁK Jaromír, Expozice plastik Rudolfa Březy – základ stálé muzejní expozice v Podolí, in: HANÁK Jaromír (ed.): Sborník příspěvků okresního muzea Brno – venkov, Šlapanice 1999, 99-100

HERAIN Karel: Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, in: Drobné umění V, 1924, 83-90

HERAIN Karel: Před zahájením výstavy v Paříži, in: Drobné umění – Výtvarné snahy VI, Praha 1925, 1-3

HNÍDKOVÁ Vendula: Rondokubismus versus národní styl, in: Umění LVII, 2009, 74-84

HOCKEOVÁ Jiřina: Sociální tendence v českém výtvarném umění dvacátých let, in: 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 34-42

HOJDA Zdeněk / POKORNÝ Jiří: Pomníky a zapomínky, Praha – Litomyšl 1996

HOVORKOVÁ Marie: Bedřich Stefan (kat. výst.), Praha 1980

CHALÁNKOVÁ Hana: Sochař Rudolf Březa (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2010

ILG Albert / GERLACH Martin: Allegorien und Embleme, Vídeň 1882

JANÁK Pavel: Národní věc a čeští architekti, in: HNÍDKOVÁ Vendula (ed.): Pavel Janák - Obrys doby, Praha 2009, 96-101

JANÁK Pavel: Čtyřicet let nové architektury za námi – pohled zpět, in: HNÍDKOVÁ Vendula (ed.), Pavel Janák - Obrys doby, Praha 2009, 208-216

KÁRNÍK Zdeněk: České země v éře První republiky (1918-1938) I., Praha 2000

KLOUČEK Celda: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, Praha 1893

KOCOUREK Katya: Čechoslovákista Rudolf Medek – politický životopis, Praha 2011

KONEČNÝ Lubomír: Umění, pára a elektřina, in: OTTLOVÁ Marta (ed.): Průmysl a technika v novodobé české kultuře, Praha 1988, 180-188

KOTALÍK Jiří T.: Josef Gočár a výtvarní umělci, in: LUKEŠ Zdeněk (ed.): Josef Gočár, Praha 2010, 310-353

KROUTVOR Josef: Náchodský okruh art deco, Náchod 1994

KUČERA Martin: Rudolf Březa, in: Biografický slovník českých zemí, Praha 2007, 252

LAHODA Vojtěch: Senzuální tendence a české umění dvacátých let, in: Ján BAKOŠ/ Iva MOJŽIŠOVÁ (ed.): Kontexty českého a slovenského umenia, Bratislava 1988, 340-355

LAHODA Vojtěch: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2 - 1890-1938, Praha 1998, 61-99

LEVINE Sura: Constantin Meunier's Monument to Labour at the 1909 Meunier Exhibition in Leuven, in: GELDER Hilde van (ed.): Constantin Meunier - a Dialogue with Alan Sekula, Leuven 2005, 11-14

LUKEŠ Zdeněk / PANOCH Pavel: Architektonické dílo Josefa Gočára, in: LUKEŠ Zdeněk (ed.): Josef Gočár, Praha 2010, 16-308

MACHILEK Franz: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: SEIBT Ferdinand (ed.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, Mnichov 1978, s. 87 – 95

MALÝ Zbyšek (ed.): Rudolf Březa, in: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1997, A-Č, Ostrava 1998, 228

MAREK Josef R.: Dvě soutěže, in: Drobné umění I, 1920, 108

MASARYK Tomáš Garigue: Cesta demokracie I, Praha 2003

MASARYK Tomáš Garigue: Cesta demokracie II, Praha 2007

MASARYKOVÁ Anna: Josef Mařatka, Praha 1958

MAŠÍN Jiří: Umělecká díla Obecního domu v Praze, Praha 1948

MAŠÍN Jiří: Jan Štursa 1880-1925 geneze díla, Praha 1981

MATĚJČEK Antonín: Stavební plastika Jana Štursy, in: Výtvarná práce IV, 1925, 3-9

MATĚJČEK Antonín: Reliefy Karla Pokorného v mauzoleu Památníku národního osvobození, Umění 12, Praha 1939 – 1940, 201 – 208

MATĚJČEK Antonín: Národní divadlo a jeho výtvarníci, Praha 1954

MEDEK Rudolf: Lví srdce – Básně 1914 – 1918, Praha 1919

MEDEK Rudolf: Národní vojsko, Praha 1924

MEDEK Rudolf / HOLEČEK Vojtěch: Bitva u Zborova a Československý odboj, Praha 1922

MEDEK Rudolf/ BALVÍN Jan/ KORECKÝ Emil/ ŠTEIDLER F./ WIRTH Zdeněk / ZÁZVORKA Jan: Pantheon Národního osvobození a Archiv a muzeum národního odboje, in: Památník národního osvobození, 1928

MICHL Jan: Legionáři a Československo, Praha 2009

MÜLLEROVÁ Věra: Galerie pod širým nebem, in: Milan KREUZZIGER (ed.) Obecní dům v Praze – historie a rekonstrukce, Praha 1997, 98-112

NEKULA Marek: Národní symbolika ve veřejném prostoru, in: Ročenka textů zahraničních profesorů, Praha 2009, 357-384

NĚMEC Bohumil (red.): Rudolf Březa, in: Ottův Slovník naučný nové doby II, Praha 1931, 736

NOVOTNÁ Silvie: Jan Lauda (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2010

NOVOTNÝ Vladimír: Karel Pokorný, Praha 1956

PÁNKOVÁ Marcela: Dvacátá léta I. – Sociální tendence (kat.výst.), Roudnice nad Labem 1983

PEČÍRKA Jaromír: Karel Dvořák, Praha 1955

POKORNÝ Karel: Vzpomínky na J. V. Myslbeka, in: ŠTECH Václav Vilém: Josef Václav Myslbek, Praha 1954, 45-48

Posudek poroty v soutěži na Památník osvobození a Žižkův pomník na Žižkově 1925, in: Styl VI, 1925, 116, 129-132

Les Realismes (kat. výst.), Paříž 1980

ROUSOVÁ Hana: Český neoklasicismus dvacátých let I,II (kat.výst.), Praha 1985 a 1989

SEDLÁŘ: J. Rudolf Březa, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, (14), Leipzig 1996, 188

SILVER Kenneth E.: A More Durable Self, in: SILVER Kenneth E. (ed.): Chaos and Classicism – Art in France, Italy and Germany, 1918-1936 (kat. výst.), New York 2010, 14-51

SKŘEBSKÁ Renata: Architektonická plastika a atributy práce, in: Zprávy památkové péče LXIX, 2009, 444-448

SOLDÁN Fedor: Sociální umění – sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let, Praha 1980

SOUKUPOVÁ Věra: Karel Kotrba (kat.výst.), Praha 1973, nepag.

SOUKUPOVÁ Věra: Karel Kotrba, in: Výtvarná kultura VII, 1983, 16-20

Soutěže, in: Stavitel XVI, 1935-36, 108

SRP Karel: Okřídlený šíp, in: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 99-113

SRP Karel: Sochařství dvacátých a třicátých let, in: LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2 - 1890-1938, Praha 1998, 355-387

STRAKA Karel: Památník osvobození (1929-1939) a jeho předchůdci, in: Historie a vojenství LVIII, 2009, 32-64

ŠETLÍK Jiří: Otto Gutfreund – Zázemí tvorby, Praha 1989

ŠETLÍK Jiří : Život a dílo Otto Gutfreunda, in: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 11-32

ŠETLÍK Jiří: Soupisový katalog sochařského díla, in: ERBEN Václav (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 181-277

ŠPANIEL Otakar: Ze vzpomínek na J.V. Myslbeka, in: ŠTECH Václav Vilém: Josef Václav Myslbek, Praha 1954, 32-37

ŠŤASTNÁ Marie: Socha ve městě – Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století, Ostrava 2008

ŠTECH Václav Vilém: Vzpomínka na jaro v Paříži 1919, in: Styl I (VI), 1919-1920, 4-8

ŠTECH Václav Vilém: Smysl země, in: idem, Včera, Praha 1921, 232-245

ŠTURSA Jan: Vzpomínky na J.V. Myslbeka, in: Jiří ŠEBEK (ed.): Jan Štursa – Svědectví současníků a dopisy, Praha 1962, 204-207

ŠUMAN Viktor: Rudolf Březa, in: Jas II, 1928, 2

ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995

ŠVÁCHA Rostislav: čp. 1039/I, in: VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy – Staré město Josefov, Praha 1996, 528-529

ŠVÁCHA Rostislav: Architektura dvacátých let v Čechách, in: LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2 - 1890-1938, Praha 1998, 11-59

ŠVÁCHA Rostislav: Lomené, hranaté a obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911 -1923, Praha, 2000

ŠVÁCHA Rostislav: Zdeněk Wirth a kubističtí architekti, in: ROHÁČEK Jiří / UHLÍKOVÁ Kristina (ed.): Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby, Praha 2010, 55-66

TOMAN Prokop: Rudolf Březa, in: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947, 109

TOMEŠ Jan: Jan Lauda, Praha 1952

TREU Georg: Constantin Meunier, in: Volné směry VIII, Praha 1904, 85-92

TREU: Georg Constantin Meunier (kat. výst.), Praha 1906

UHLÍKOVÁ Kristina: Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878-1939), Praha 2010

Umělecký list I, 1919, 50-56, 88, 93

VÁCHA Dalibor: Ostrovy v bouři, Českoslovenští legionáři a všednost let válečných 1918 – 1920 (diplomová práce na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích) Českých Budějovicích 2006

VOLLMER Hans (red.): Rudolf Březa, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig 1953, 313

WITKOVSKY Matthew S.: Truly Blank: The Monument to National Liberation and Interwar Modernism in Prague, in: Umění XLIX, Praha 2001, 42-60

WITTLICH Petr: Otakar Švec, Praha 1959

WITTLICH Petr: K vývoji moderního českého sochařství od dvacátých do čtyřicátých let, in: NEUMANN Jaromír (ed.): Příspěvky k dějinám umění – Acta Universitatis Carolinae, Praha 1960, 111-116

WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. století 1890-1945, Praha 1978

WITTLICH Petr: Sochařství pražských veřejných prostranství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978, 175-232

WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1985

WITTLICH Petr: Štursův Raněný, in: KROPÁČEK Jiří (ed.) Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica 3-4, Praha 1992, 195-208

WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000

WITTLICH Petr: Jan Štursa, Praha 2008

ZABLOUDILOVÁ Jitka / HOFMAN Petr: Rudolf Medek, in: Historie a vojenství XLIII, Praha 1994, 133-157

ZEMÁNEK Jiří: Zakotvení v tradici, in: ZEMÁNEK Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat.výst.), Praha 1996, 2-39

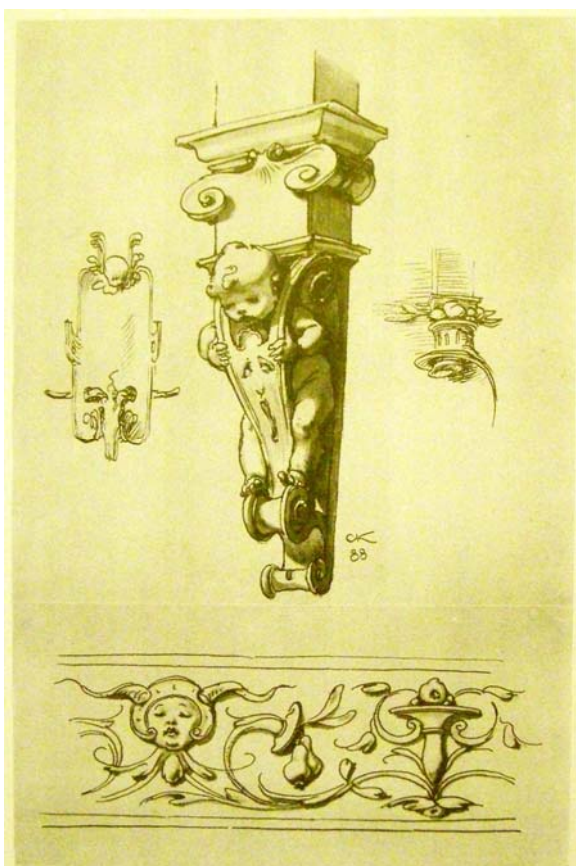
ZEMÁNEK Jiří: Světelné město/ počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s Elektrickými podniky hlavního města Prahy, in: ZEMÁNEK Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat.výst.), Praha 1996, 110-149

ZWICKL András: Between Conservatism and Modernism: Classicisms and Realisms of the 1920s in Central Europe, in: LAHODA Vojtěch (ed.): Local Strategies/ International Ambitions – Modern Art and Central Europe 1918-1968, Praha 2006, 77-83

Obrazová příloha



1. Josef Mařatka: Vytrvalost, 1911, umělý kámen, Nová radnice hl.m. Prahy.



2. Celda Klouček: Dekorativní návrh, kresba tuší, 1893



3. Stanislav Sucharda: Spořivost, 1894, pískovec, Praha, fasáda býv. Městské spořitelny pražské.



4. Stanislav Sucharda: Ukolébavka, 1892, bronz 60x85 cm., Národní galerie v Praze.



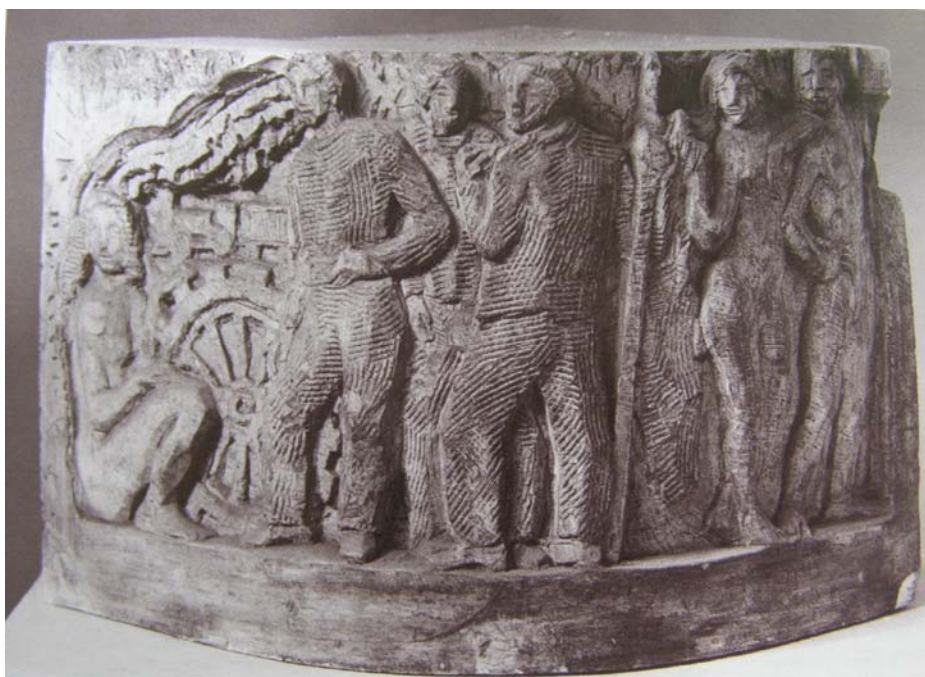
5. Josef Mařatka: Ledaři, 1900, 40 cm, bronz, Národní galerie v Praze.



6. Josef Mařatka: Nosič uhlí na Seině, 1900.



7. Bohumil Kafka: Dlaždiči, 1905, bronz, 53 cm, Národní galerie v Praze.



8. Jan Štursa: náčrt ke skupině Průmysl, 1908, sádra, Národní galerie v Praze.



9. Karel Pokorný: Fronta na chleba, 1917.



10. Constantin Meunier: Návrat horníků, 90. léta 19. stol., bronz.



11. Pablo Picasso: La Grande Baigneuse, 1921, olej na plátně, 182x101,5 cm, Musée de l'Orangerie, Paříž.



12. Giorgio de Chirico: Autoportrét, 1922, olej na plátně, 38,4x51 cm, Toledo Museum of Art, Ohio.



13. Julius Bissier: Sochař s autoportrétem, 1928, Olej na plátně, 77x61 cm, Museum für Neue Kunst, Freiburg.



14. Otto Gutfreund: Děvče se psem, 1919-1920, kolorovaná pálená hlína, Národní galerie v Praze.



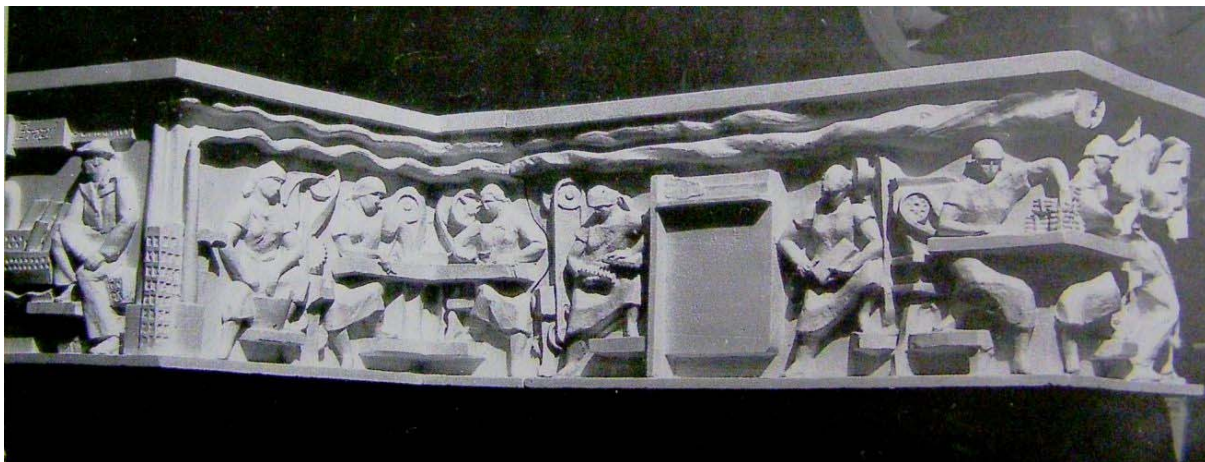
15. Josef Gočár, Otto Gutfreund: Příborník s plastikami Černoch-trhač bavlny, Muž u selfektoru, Sukačka, Tiskař, 1921.



16. Otto Gutfreund: Průmysl, 1923, polychromovaná sádra, 75 cm, Národní galerie v Praze.



17. Otto Gutfreund: Obchod, 1923, kolorovaná pálená hlína, 75 cm, Národní galerie v Praze.



18. Zdeněk Pešánek: modelu reliéfu pro Tabákovou režii, 1926.



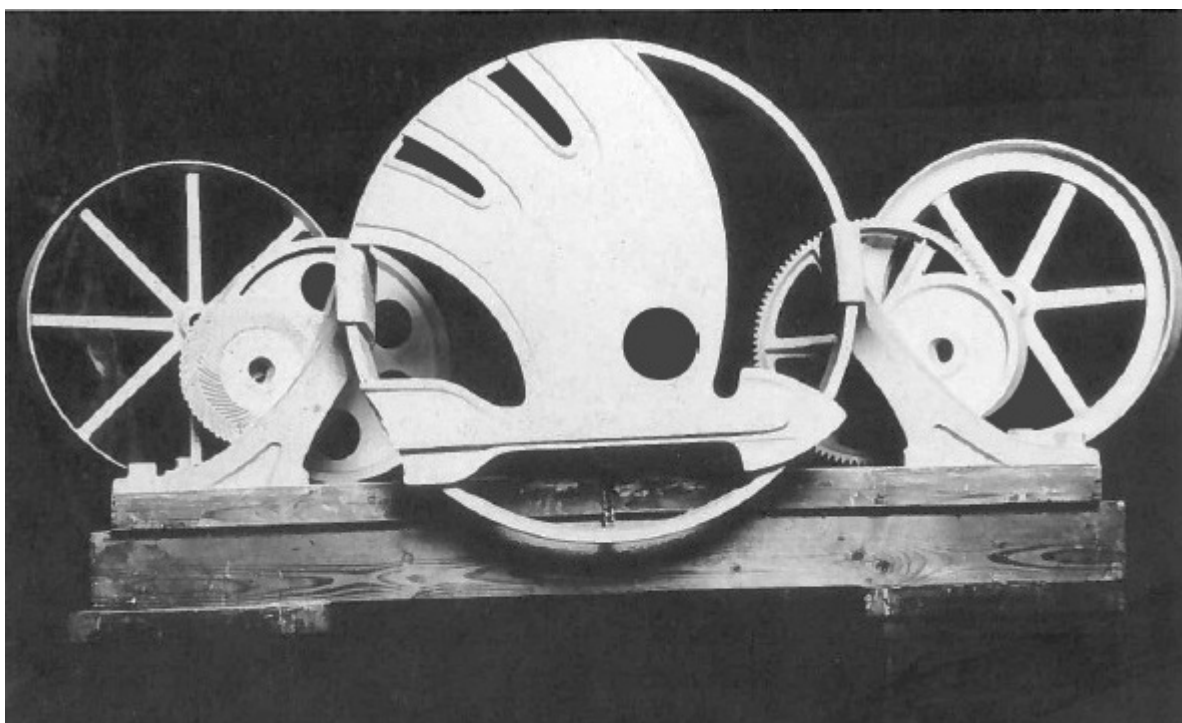
19. Jan Lauda: Hrnčář, 1923, pálená hlína.



20. C. Karger: Alegorie elektřiny, 1882, rytina.



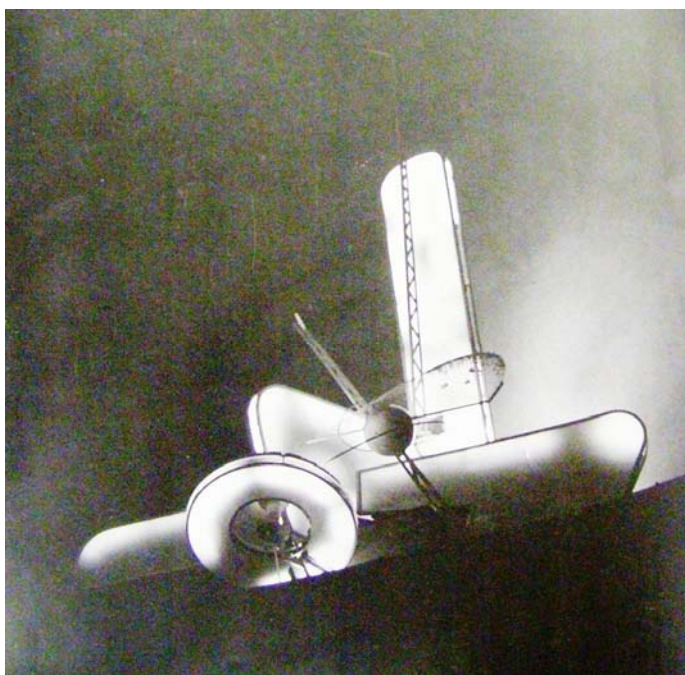
21. Otto Gutfreund: Drobnohled, 1924, umělý kámen, tympanon průčelí Klementina. Praha.



22. Otto Gutfreund: Kompozice pro atiku paláce Škodových závodů v Praze, 1926-1927.



23. Zdeněk Pešánek: Medailon, 1924, fasáda Ředitelství pošt a telegrafů, Brno.



24. Zdeněk Pešánek: Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici v Praze, 1929-1930.



25. Jaroslav Brůha: Horník, 1922, portikus býv. Domu odborů, Praha.



26. Constantin Meunier: Horník, bronz, Monument práce, Brusel.



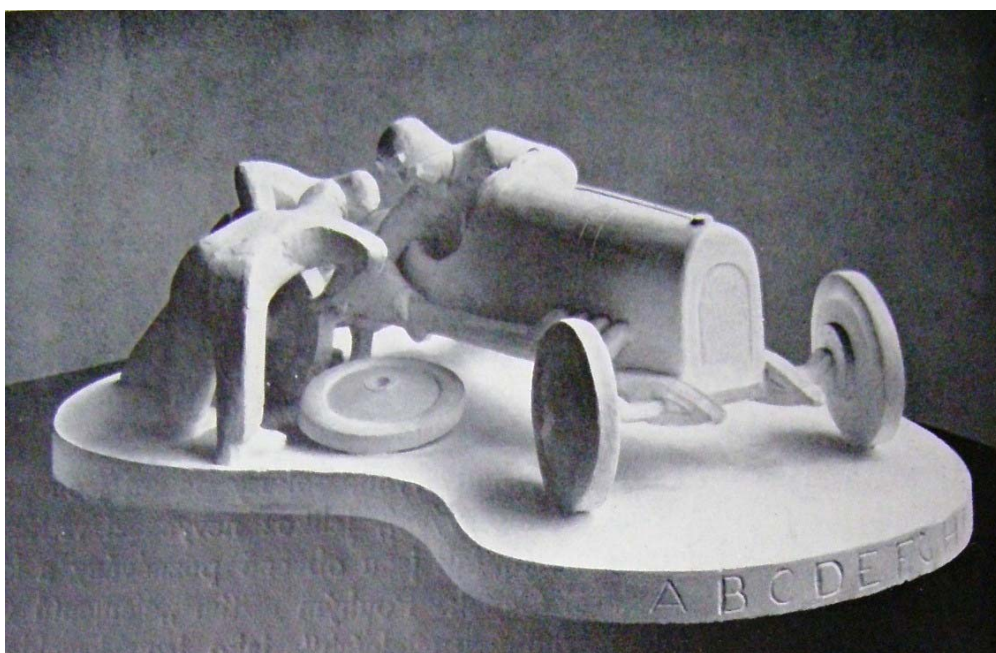
27. Jaroslav Brůha: Železničář, 1922, fasáda býv. Domu odborů, Praha.



28. Jaroslav Brůha: Rozséváčka, 1922, fasáda býv. Domu odborů, Praha.



29. Jaroslav Brůha: Šofér, 1922, fasáda býv. Domu odborů, Praha.



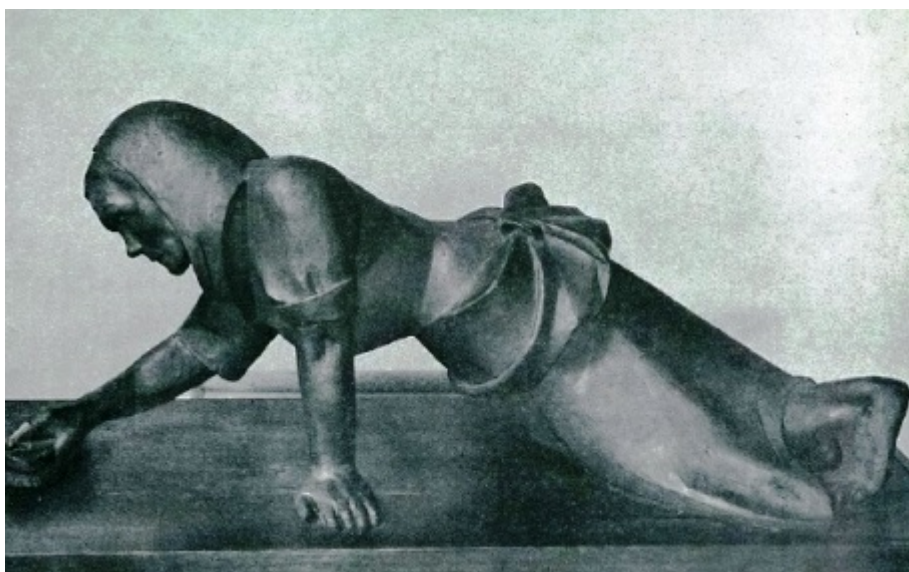
30. Bedřich Stefan: Výměna pneumatiky, návrh na sportovní cenu, 1924.



31. Jaroslav Brůha: Číšník, 1922, fasáda býv. Domu odborů, Praha.



32. Jaroslav Brůha: Žnečka, 1922, fasáda býv. Domu odborů, Praha.



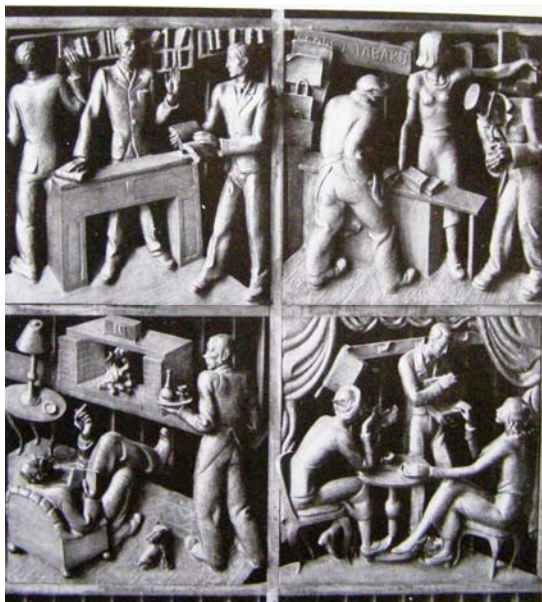
33. Jan Lauda: Myčka, 1923, pálená hlína, Národní galerie v Praze.



34. Karel Pokorný: Země, 1925, bronz.



35. Josef Jiříkovský: Kuřáci, 1928, fasáda býv. Ústředního ředitelství Československé tabákové reže, Praha.



36. Jaroslav Horejc: Kuřáci – kryt mříže, 1929, interiér býv. Ústředního ředitelství Československé tabákové reže, Praha.



37. Karel Dvořák: model Námořníka, 1924



38. Josef Fiala: Doprava a průmysl, 1939, fasáda Hlavního nádraží, Olomouc.



39. Karel Dvořák: Kamelot, 1925, fasáda Obchodní školy, Praha.



40. Karel Dvořák: Portrét Cyrila Bartoně z Dobenína, 1931, fasáda domu Cyrila Bartoně z Dobenína, Náchod.



41. Karel Dvořák: Alegorie moudrosti, 1931, fasáda domu Cyrila Bartoně z Dobenína, Náchod.



42. Karel Dvořák: Průmysl, 1923, fasáda býv. Brněnské banky, Praha.



43. Karel Dvořák: Zemědělství a spořivost, 1923, fasáda býv. Brněnské banky, Praha.



44. Otakar Španiel: Návrh mince – padesátistotina, 1920.



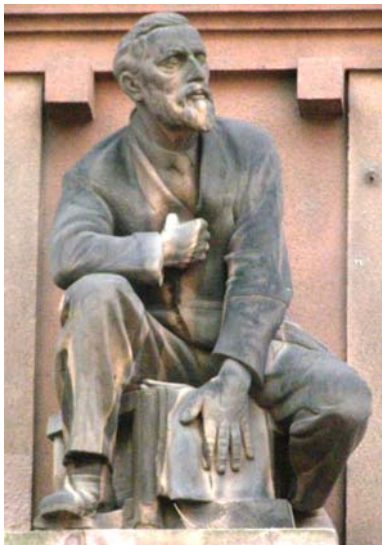
45. Karel Dvořák: model Vlasti, 1924.



46. Augustin Handzel: Hutníci a horníci, 1926, portál komerčního domu, Ostrava.



47. Břetislav Benda: Textilní průmysl, 1930, portál Městské spořitelny, Náchod.



48. Jaroslav Brůha: Odborář, 1922, portikus býv. Domu odborů, Praha.



49. Ladislav Kofránek: Alegorie věd a umění, 1928, portikus Ústřední městské knihovny, Praha.



50. Jaroslav Horejc: Alegorie obživy, 1931, fasáda Ministerstva sociálních věcí, Praha.



51. Jaroslav Brůha: Alegorie lesnictví, 1932, portikus Ministerstva zemědělství, Praha.



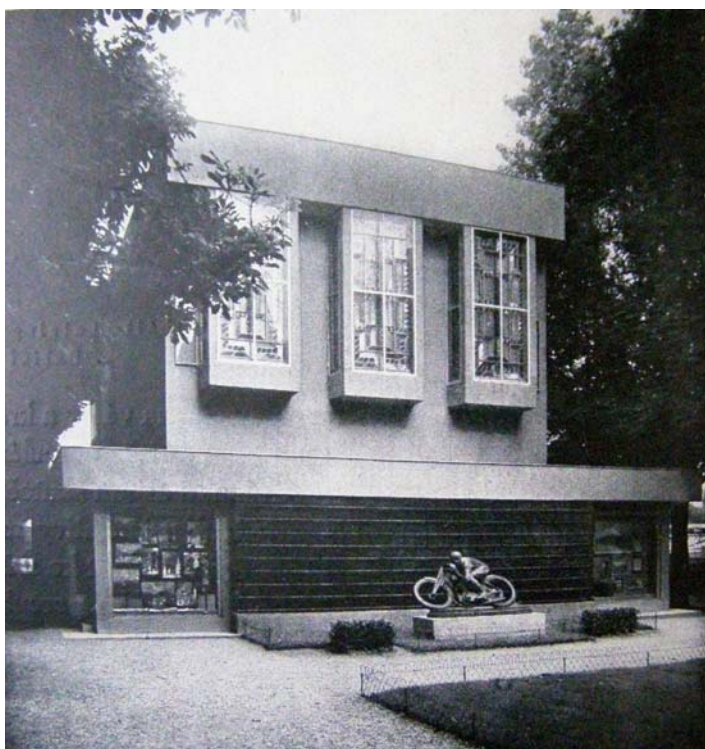
52. Bedřich Stefan: Alegorie dopravy a obchodu, 1933, portál Generálního ředitelství českých drah, Hradec Králové.



53. Jan Lauda: Stvoření uhlí, 1940, fasáda býv. Ředitelství severní dráhy, Ostrava.



54. Pohled na průčelí Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925



55. Pohled na zadní průčelí Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925



56. Jan Lauda: Medvědi, 1925, majolika.



57. Střední znak Republiky Českoslovenké.



58. Jan Štursa: Hlavičky „Na Magistrále“, 1922, průčelí býv. Legiobanky, Praha.



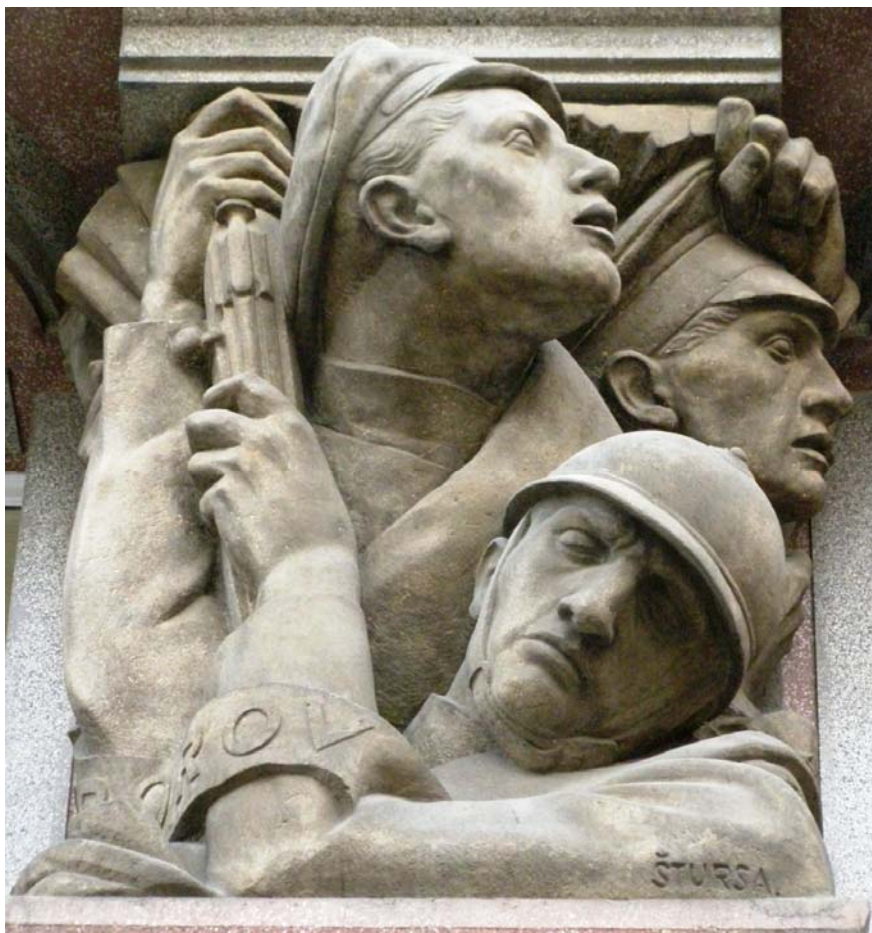
59. Pohled Interiéru umělecko-průmyslové školy v Československém pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925.



60. František Kysela: Hrnčířství, 1925, gobelín, Umělecko-průmyslové muzeum v Praze.



61. Otto Gutfreund: Republika, 1925, pálená hlína, 91x265 cm, Národní galerie v Praze.



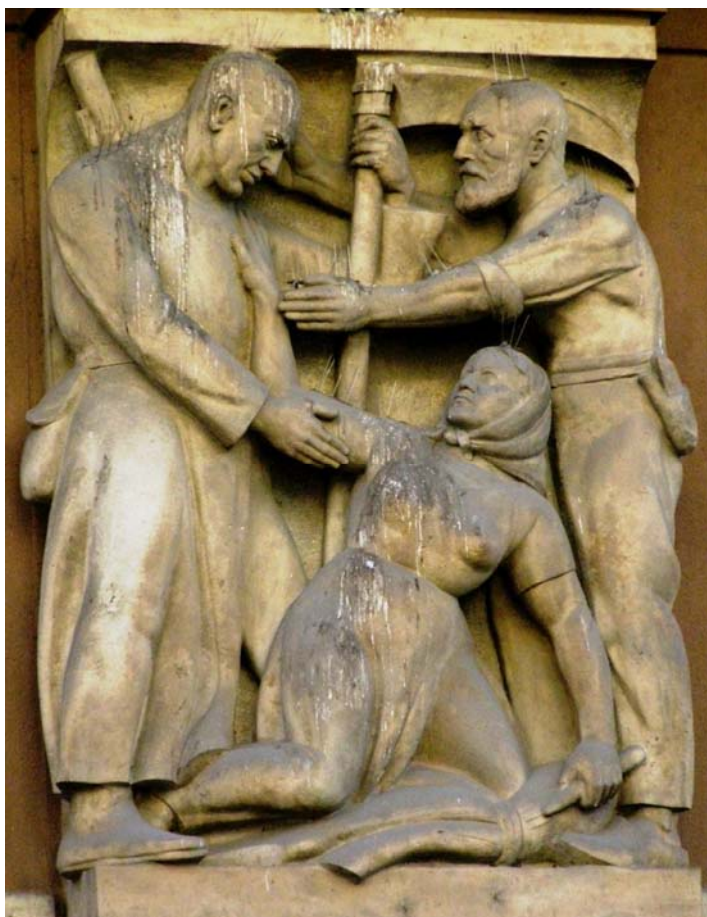
62. Jan Štursa: Hlavičky „Zborov“, 1922, průčelí býv. Legiobanky, Praha.



63. Otto Gutfreund: detail z vlysu Návrat legií do vlasti, 1922, průčelí býv. Legiobanky, Praha.



64. Jan Štursa: přípravná kresba pro hlavici Legiobanky, 1921-1922, Národní galerie v Praze.



65. Karel Kotrba: Návrat legionáře, 1924, fasáda býv. Legio-centro-záložny, Praha.



66. Jiří Rudolf Svoboda: Hlava, 1924, fasáda býv. Legio-centro-záložny, Praha.



67. Josef Mařatka: Zraněný čechoslovák, 1918, bronz.



68. Rudolf Březka: Vítěz, 1924, atika býv. Legio-centro-záložny, Praha.



69. Karel Pokorný: Smrt-Oběť, 1936, mramor, Pantheon Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha.



70. Miloslav Beutler: soutěžní návrh reliéfu Francie pro Pantheon Památníku národního osvobození na Vítkově, 1935.



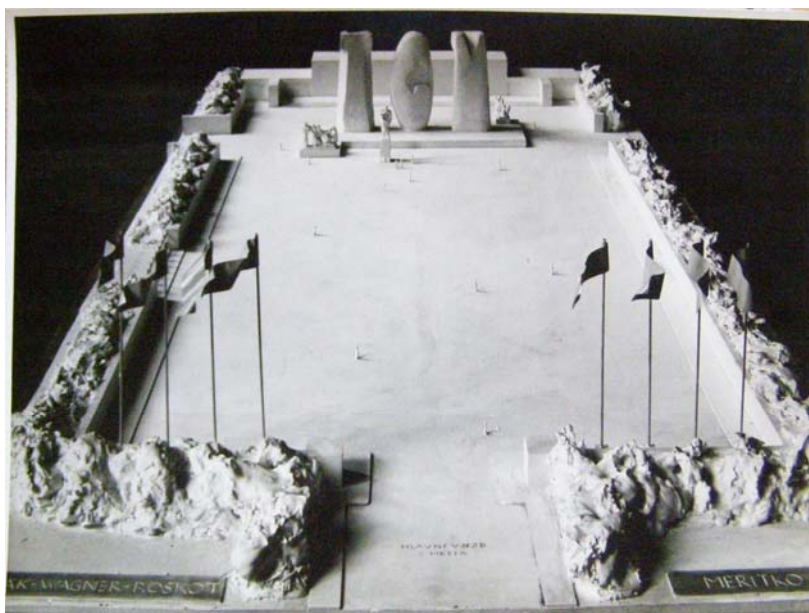
71. Karel Kotrba: Génus zvěstování svobody, 1938, bronz, Síň slávy Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha.



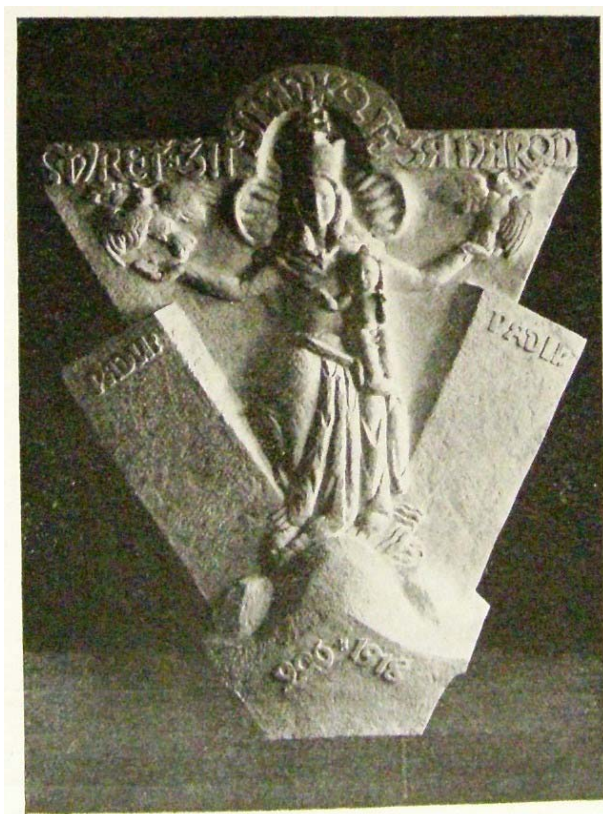
72. Otakar Švec: Odvaha a Mlčenlivost, 1938, bronz, vstup do kolumbária Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha.



73. Jan Štursa: Raněný, 1921, bronz, 201 cm, Národní galerie v Praze.



74. Karel Dvořák, Josef Wagner, Kamil Roškot: soutěžní model Památníku TGM v Praze, 1935.



75. Rudolf Březa: Slovenská madona – návrh na Pomník padlým a obětem našeho osvobození, 1919.



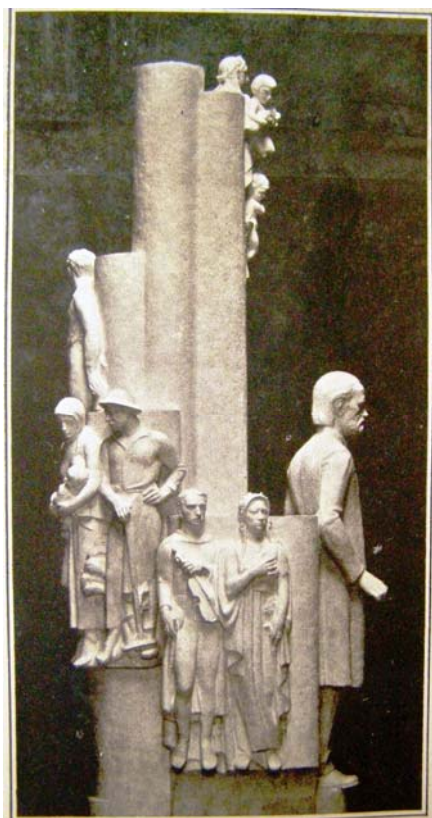
76. Rudolf Březa: Karyatida, 1913, portál činžovního domu, Praha.



77. Rudolf Březa, Bohuslav Fuchs: Pomník hrobky Aloise Kalvody, 1923, pískovec, Šlapanice.



78. Rudolf Březa, Josef Štěpánek: Pomník Petra Cingra, 1921, Ostrava.



79. Rudolf Březá, Josef Štěpánek: model Pomníku Bedřicha Smetany v Olomouci, 1925.



80. Rudolf Březá: Plaketa „Památce čs. letců“, 1932, kolorovaná sádra, Galerie Rudolfa Březy, Podolí.



81. Rudolf Březza: Průmysl, Zemědělství a Obchod, 1930, fasáda býv. Městské spořitelny, Roudnice nad Labem.



82. Rudolf Březza: Péče o nemocné - model výplně zábradlí pro Novou radnici v Mor. Ostravě, 1930, kolorovaná sádra, Galerie Rudolfa Březy, Podolí.



83. Rudolf Březza: Péče o nemocné - výplň zábradlí, 1930, bronz, fasáda Nové radnice, Ostrava.



84. Julius Pelikán a Rudolf Březa: Alegorie Průmyslu, Zemědělství, Pivovarnictví a Umění a vědy, 1934, portál býv. pobočky Národní banky, Olomouc.



85. Václav Hynek Mach: Alegorický reliéf, 1926, portál býv. Městské spořitelny, Prostějov.

Seznam obrazové přílohy

1. Josef Mařatka: Vytrvalost, 1911, umělý kámen, Nová radnice hl.m. Prahy. Foto Marek Červený.
2. Celda Klouček: Dekorativní návrh, kresba tuší, 1893. Reprodukce z knihy Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, Praha 1893, 18.
3. Stanislav Sucharda: Spořivost, 1894, pískovec, Praha, fasáda býv. Městské spořitelny pražské. Foto Marek Červený.
4. Stanislav Sucharda: Ukolébavka, 1892, bronz 60x85 cm., Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000, 187.
5. Josef Mařatka: Ledaři, 1900. Reprodukce z knihy: Anna MASARYKOVÁ: Josef Mařatka, Praha 1958, 15.
6. Josef Mařatka: Nosič uhlí na Seině. Reprodukce z knihy: Anna MASARYKOVÁ: Josef Mařatka, Praha 1958, 17.
7. Bohumil Kafka: Dlaždiči, 1905, bronz, 53 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000, 65.
8. Jan Štursa: náčrt ke skupině Průmysl, 1908, sádra, 31,5x46 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008, 84.
9. Karel Pokorný: Fronta na chleba, 1917. Reprodukce z knihy: Vladimír NOVOTNÝ: Karel Pokorný, Praha 1956, 5.
10. Constantin Meunier: Horníci, bronz, 90. léta 19.stol., reprodukce z publikace: Volné směry VIII, Praha 1904, 100.
11. Pablo Picasso: La Grande Baigneuse, 1921, olej na plátně, 182x101,5 cm, Musée de l'Orangerie, Paříž. Reprodukce z knihy: Kenneth E SILVER (ed.): Chaos and Classicism – Art in France, Italy and Germany, 1918-1936 (kat. výst.), New York 2010, 21.
12. Giorgio de Chirico: Autoportrét, 1922, olej na plátně, 38,4x51 cm, Toledo Museum of Art, Ohio. Reprodukce z knihy: Kenneth E SILVER (ed.): Chaos and Classicism – Art in France, Italy and Germany, 1918-1936 (kat. výst.), New York 2010, 16.
13. Julius Bissier: Sochař s autoportrétem, 1928, Olej na plátně, 77x61 cm, Museum für Neue Kunst, Freiburg. Reprodukce z knihy: Kenneth E SILVER (ed.): Chaos and Classicism – Art in France, Italy and Germany, 1918-1936 (kat. výst.), New York 2010, 14.

14. Otto Gutfreund: Děvče se psem, 1919-1920, kolorovaná pálená hlína, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 65.
15. Josef Gočár, Otto Gutfreund: Příborník s plastikami Černoch-trhač bavlny, Muž u selfektoru, Sukařka, Tiskař, 1921, reprodukce z časopisu: Styl II, 1921, 47.
16. Otto Gutfreund: Průmysl, 1923, polychromovaná sádra, 75 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 74.
17. Otto Gutfreund: Obchod, 1923, polychromovaná sádra, 75 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 73.
18. Zdeněk Pešánek: fotografie modelu reliéfu pro Tabákovou režii, 1926. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat.výst.), Praha 1996, 38.
19. Jan Lauda: Hrnčíř, 1923. Reprodukce z knihy: Jan TOMEŠ: Jan Lauda, Praha 1952.
20. C. Karger: Alegorie elektřiny, 1882, rytina. Reprodukce z knihy: Albert ILG / Martin GERLACH: Allegorien und Embleme, Vídeň 1882, 35.
21. Otto Gutfreund: Drobnohled, 1924, umělý kámen, tympanon průčelí Klementina. Praha. Foto Marek Červený .
22. Otto Gutfreund: Kompozice pro atiku paláce Škodových závodů v Praze, 1926-1927. Reprodukce z knihy: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 96.
23. Zdeněk Pešánek: Medailon, 1924, fasáda Ředitelství pošt a telegrafů, Brno. Foto Marek Červený .
24. Zdeněk Pešánek: Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici v Praze, 1929-1930. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat.výst.), Praha 1996, 140.
25. Jaroslav Brůha: Horník, 1922, portikus býv. Domu odborů, Praha. Foto Marek Červený.
26. Constantin Meunier: Horník, bronz, Monument práce, Brusel. Foto Marek Červený.
27. Jaroslav Brůha: Železničář , 1922, portikus býv. Domu odborů. Foto Marek Červený.

28. Jaroslav Brůha: 1922, portikus býv. Domu odborů. Foto Marek Červený.
29. Jaroslav Brůha: Šofér ,1922, portikus býv. Domu odborů. Foto Marek Červený.
30. Bedřich Stefan: Výměna pneumatiky, návrh na sportovní cenu, 1924.
Reprodukce z časopisu: Výtvarná práce III, 1924, 240.
31. Jaroslav Brůha: Číšník ,1922, portikus býv. Domu odborů. Foto Marek Červený.
32. Jaroslav Brůha: Žnečka ,1922, portikus býv. Domu odborů .Foto Marek Červený.
33. Jan Lauda: Myčka, 1923. Reprodukce z knihy: Jan TOMEŠ: Jan Lauda, Praha 1952, 7.
34. Karel Pokorný: Země, 1925. Reprodukce z knihy: Vladimír NOVOTNÝ: Karel Pokorný, Praha 1956, 21.
35. Josef Jiříkovský: Kuřáci, 1928, fasáda býv. Ústředního ředitelství Československé tabákové reže, Praha. Foto Marek Červený.
36. Jaroslav Horejc: Kuřáci – kryt mříže, 1929, interiér býv. Ústředního ředitelství Československé tabákové reže, Praha. Reprodukce z knihy: Alena ADLEROVÁ: České užité umění, Praha 1983, obr. 63.
37. Karel Dvořák: model Námořníka, 1924. Fotografie z ANGP: fond 49 – Karel Dvořák, AA 2983, kart. 2, fotografie děl.
38. Josef Fiala: Doprava a průmysl, 1939, fasáda Hlavního nádraží, Olomouc, 1939
Foto Marek Červený.
39. Karel Dvořák: Kamelot, 1925, fasáda Obchodní školy, Praha. Foto Marek Červený .
40. Karel Dvořák: Portrét Cyrila Bartoně z Dobenína, 1931,fasáda domu Cyrila Bartoně z Dobenína, Náchod. Foto Marek Červený.
41. Karel Dvořák: Alegorie moudrosti , 1931,fasáda domu Cyrila Bartoně z Dobenína, Náchod. Foto Marek Červený.
42. Karel Dvořák: Průmysl, 1923, fasáda býv. Brněnské banky, Praha. Foto Marek Červený.
43. Karel Dvořák: Zemědělství a spořivost 1923, fasáda býv. Brněnské banky, Praha.
Foto Marek Červený.
44. Otakar Španiel: Návrh mince – padesátistotina, 1920, Reprodukce z: <http://p-numismatika.cz/index.php?get=kapitola12>: vyhledáno 1.9. 2011

45. Karel Dvořák: model Vlasti, 1924, Fotografie z ANGP: fond 49 – Karel Dvořák, AA 2983, kart. 2, fotografie děl.
46. Augustin Handzel: Hutníci a horníci, 1926, portál komerčního domu, Ostrava. Foto Marek Červený.
47. . Břetislav Benda: Textilní průmysl, 1930, portál Městské spořitelny, Náchod .Foto Marek Červený.
48. Jaroslav Brůha: Odborář ,1922, portikus býv. Domu odborů. Foto Marek Červený
49. Ladislav Kofránek: Alegorie věd a umění, 1928, portikus Ústřední městské knihovny, Praha. Foto Marek Červený.
50. Jaroslav Horejc: Alegorie obživy, 1931, fasáda Ministerstva sociálních věcí, Praha. Foto Marek Červený.
51. Jaroslav Brůha: Alegorie lesnictví, 1932, portikus Ministerstva zemědělství, Praha. Foto Marek Červený.
52. Bedřich Stefan: Alegorie dopravy a obchodu, 1933, portál Generálního ředitelství českých drah,Hradec Králové. Foto Marek Červený.
53. Jan Lauda: Stvoření uhlí, 1940, fasáda býv. Ředitelství severní dráhy, Ostrava. Foto Marek Červený.
54. Pohled na průčelí Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925. Reprodukce z časopisu: Výtvarná práce IV, 1926, 39.
55. Pohled na zadní průčelí Československého pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925. Reprodukce z časopisu: Výtvarná práce IV, 1926, 238.
56. Jan Lauda: Medvědi,1925, majolika. Reprodukce z časopisu: Výtvarná práce IV, 1925, 286.
57. Střední znak Republiky Českoslovenké. Reprodukce z:
[http://heraldika.misto.cz/ MAIL /znaky/csr/index.htm](http://heraldika.misto.cz/MAIL/znaky/csr/index.htm) , vyhledáno 1.9. 2011.
58. Jan Štursa: Hlavice „Na Magistrále“, 1922, průčelí býv. Legiobanky,Praha. Foto Marek Červený.
59. Pohled Interiéru umělecko-průmyslové školy v Československém pavilonu na Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925. Reprodukce z časopisu: Výtvarná práce IV, 1926, 49.

60. František Kysela: Hrnčířství, gobelín, 1925. Reprodukce z knihy: Alena ADLEROVÁ: České užité umění, Praha 1983, 34.
61. Otto Gutfreund: Republika, 1925, pálená hlína, 91x265 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav ERBEN (ed.) Otto Gutfreund (kat.výst.) Praha 1996, 147.
62. Jan Štursa: Hlavice „Zborov“, 1922, průčelí býv. Legiobanky, Praha. Foto Marek Červený.
63. Otto Gutfreund: detail z vlysu Návrat legií do vlasti, 1922, průčelí býv. Legiobanky, Praha. Foto Marek Červený.
64. Jan Štursa: přípravná kresba pro hlavici Legiobanky, 1921-1922, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří MAŠÍN: Jan Štursa 1880-1925 geneze díla, Praha 1981, 206.
65. Karel Kotrba: Návrat legionáře, 1924, fasáda býv. Legio-centro-záložny, Praha. Foto Marek Červený.
66. Jiří Rudolf Svoboda: Hlava legionáře, 1924, fasáda býv. Legio-centro-záložny, Praha. Foto Marek Červený.
67. Josef Mařatka: Zraněný čechoslovák, 1918, bronz. Reprodukce z knihy: Anna MASARYKOVÁ: Josef Mařatka, Praha 1958, 91.
68. Rudolf Březa: Vítěz, 1924, fasáda býv. Legio-centro-záložny, Praha. Foto Marek Červený.
69. Karel Pokorný: Smrt-Oběť, 1936, mramor, Pantheon Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha. Foto Marek Červený.
70. Miloslav Beutler: soutěžní návrh reliéfu Francie pro Pantheon Památníku národního osvobození na Vítkově, 1935. Fotografie z ANGP: fond 108 – Miloslav Beutler, inv. č. 177, kar. 3.
71. Karel Kotrba: Génus zvěstování svobody, 1938, bronz, Sín slávy Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha. Reprodukce z časopisu: Umění 12, 1939-1940, 46.
72. Otakar Švec: Odvaha a mlčenlivost, 1938, bronz, vstup do kolumbária Památníku národního osvobození na Vítkově, Praha. Foto Marek Červený.
73. Jan Štursa: Raněný, 1921, bronz, 201 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008, 155.

74. Karel Dvořák, Josef Wagner, Kamil Roškot: soutěžní model Památníku TGM v Praze, 1935. Fotografie z ANGP: fond 49 – Karel Dvořák, AA2983, kart. 2, fotografie děl.
75. Rudolf Březa: Slovenská madona – návrh na Pomník padlým a obětem našeho osvobození, 1919. Reprodukce z časopisu: Styl I, 1919-1920, 49.
76. Rudolf Březa: Karyatida, 1913, portál činžovního domu, Praha. Foto Marek Červený.
77. Rudolf Březa, Bohuslav Fuchs: Pomník hrobky Aloise Kalvody, 1923, Šlapanice. Foto Marek Červený.
78. Rudolf Březa, Josef Štěpánek: Pomník Petra Cingra, Ostrava, 1921. Fotografie v pozůstalosti Rudolfa Březy v soukromém majetku.
79. Rudolf Březa, Josef Štěpánek: model Pomníku Bedřicha Smetany v Olomouci, 1925. Fotografie v pozůstalosti Rudolfa Březy v soukromém majetku.
80. Rudolf Březa: Plaketa „Památce čs. letců, 1932, kolorovaná sádra, Galerie Rudolfa Březy, Podolí. Foto Marek Červený.
81. Rudolf Březa: Průmysl, Zemědělství a Obchod, 1930, fasáda býv. Městské spořitelny, Roudnice nad Labem. Foto Marek Červený.
82. Rudolf Březa: Péče o nemocné - model výplně zábradlí pro Novou radnici v Mor. Ostravě, 1930, kolorovaná sádra, Galerie Rudolfa Březy, Podolí. Foto Marek Červený.
83. Rudolf Březa: Péče o nemocné - výplň zábradlí, 1930, bronz, fasáda Nové radnice, Ostrava. Foto Marek Červený.
84. Julius Pelikán a Rudolf Březa: Alegorie Průmyslu, Zemědělství, Pivovarnictví a Umění a vědy, 1934, portál býv. pobočky Národní banky, Olomouc. Foto Marek Červený.
85. Václav Hynek Mach: Alegorický reliéf, 1926, portál býv. Městské spořitelny, Prostějov. Foto Marek Červený.

